THEIL. DIE BILDENDE KUNST ; DIE MUSIK ; DIE POESIE

Moriz Carriere

6294
239

Library of

Princeton University.

Theodore F. Sanxay Fund

Aesthetik.

Zweiter Theil.

Digitized by Google

Aesthetik.

Die Idee des Schönen

und ihre

Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst.

Von

Moriz Carriere.

Zweiter Theil.

Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1859.

Vorwort.

Mein Augenmerk war bei der Darstellung der einzelnen Künste zunächst darauf gerichtet wie durch jede derselben ein eigenthümlicher Lebensinhalt, eine eigenthümliche Weise des natürlichen und geistigen Seins seine angemessene Form findet, und wie die Mittel dem bestimmten Zwecke ein Genüge thun. Jede Kunst spricht den ganzen Menschen an, in jeder genießen wir die Versöhnung von Sinn und Seele, und es ist die Vielseitigkeit der Wirklichkeit selbst welche die Mannichfaltigkeit der Künste bedingt; indem wiederum alle sich zum Ganzen einheitlich zusammenschließen, hat auch das Ganze des Lebens ein verklärtes Abbild erhalten. Dabei war ich darzuthun bestrebt wie die Praxis der größten Künstler aller Zeiten meine Theorie bestätigt, und es fanden hierdurch sowol eine Reihe von Meisterwerken ihre Erläuterung und Würdigung, als es mir stets willkommen war die Aeußerungen von Bildnern, Musikern, Dichtern über ihr Schaffen heranziehen zu können und sie neben den ästhetischen Resultaten der Kunsthistoriker meiner philosophischen Entwickelung einzureihen.

Die Charakteristik der bildenden Künste, die sich selbst zunächst an die Anschauung wenden, verlangt ihrerseits durch Zeichnung

RECAP N6294 .239 v.2

633430

verdeutlicht zu werden; auch in dieſer Hinſicht iſt der Atlas zu Kugler's Kunſtgeſchichte ein höchſt ſchätzbares Werk, das ich in den Händen meiner Leſer wünſche. Wenn in dieſem Theile des Buchs eine Uebereinſtimmung mit Viſcher mehrfach hervortritt, ſo mag das ein Zeichen ſein daß im Einzelnen von verſchiedenen Standpunkten aus das Richtige getroffen ward; die Ableitung deſſelben aus den Principien oder ſeine Verwerthung für die Erkenntniß der Dinge überhaupt geht ihren eigenen Weg und hat ein anderes Ziel. In Bezug auf die Muſik war die eigentliche Grundlage erſt zu gewinnen, und dadurch daß ſie gefunden ward, fiel auf die bildende Kunſt wie auf die Poeſie ein neues Licht. In den akuſtiſchen Forſchungen der Naturwiſſenſchaft, die Zamminer geiſtvoll dargeſtellt, ſowie in den Werken über Harmonie- und Compoſitionslehre von Hauptmann und Marx fand meine Philoſophie der Tonkunſt ihre Anknüpfungspunkte. In der Schilderung der Poeſie hat meine eigene Schrift über das Weſen und die Formen derſelben vielfache Bereicherung und Vertiefung erfahren.

Die vorgetragene Kunſtlehre bekennt den Idealrealismus. Sie ſichert vor allem dem Gedanken und dem Geiſte ſein Recht, ſie betont aber gleicherweiſe daß es im Schönen auf die Erſcheinung ankommt, daß in der ſinnenfälligen Natur ſelbſt das Ewige und Ideale offenbar wird. Es iſt dabei nicht auf eine Vermittelung von widerſtreitenden Lehren abgeſehen, ſondern auf ein volles Erfaſſen der Sache, die in ihrer eigenen Weſenheit zu verſchiedenen Anſichten die Veranlaſſung bot; wenn wir ſie gründlich und allſeitig begreifen, ſo wird das Rechte und Fruchtbare der gegenſätzlichen Behauptungen von ſelbſt bewahrt und vereint. Dazu bedarf es freilich auch der Kraft des ganzen Menſchen. Phantaſie, Gemüth und reiner Wille müſſen im Philoſophiren walten, wenn es die Wahrheit voll und lebendig erfaſſen will. Jede philoſophiſche Betrachtung eröffnet uns einen Blick in den

organiſchen Zuſammenhang aller Lebensgebiete, eine Perſpective ins Unendliche; keinen Gegenſtand können wir recht ergründen ohne zum Urgrund aller Dinge hinab oder hinauf zu ſteigen, und von der Art und Weiſe wie wir ihn auffaſſen hängt die Löſung jedes Problems ab, während zugleich jede wirkliche Erfahrung uns Aufſchlüſſe über ſein Weſen, über die Natur Gottes bietet. Für die aus dem ganzen Geiſt geborene Erkenntniß aber können wir dies als Prüfmal aufſtellen daß ſie zugleich die Anſchauung, die Vernunft und das Gewiſſen befriedige.

Während ich das Buch zum Druck beförderte, war es mir vergönnt für ein Unternehmen zu wirken das in der deutſchen Kunſt den Gedanken und das Vaterländiſche als das Probehaltige ſiegreich erwies, ich meine die allgemeine und hiſtoriſche Kunſtausſtellung in München. Zugleich aber begann die Welle der Zeit ſich wieder aufwärts und vorwärts zu bewegen, und ſtatt unfruchtbaren Hemmens und Rückſchreitens der Sinn für Freiheit und Recht wieder emporzukommen. Das öffentliche Gewiſſen, das Nationalgefühl ſind wieder wach und mächtig. Der feſte und freudige Wille einen Kampf für geiſtige Güter auch mit dem Schwerte zu beſtehen rettet uns raſcher aus dem Materialismus des Herzens, als die Wiſſenſchaft den Materialismus des Verſtandes überwinden konnte; der Trieb und Drang des fortſchreitenden Lebens wird ſich an verrottete Satzungen nicht binden laſſen, ſondern den Muth der Wahrheit und den Glauben an das Ideal bewähren. Damit wird die Philoſophie die ihr gebührende Stelle wieder erlangen.

München, im Juli 1859.

M. Carriere.

Inhaltsübersicht des zweiten Theils.

Seite

I. Die bildende Kunst.

Sie ist Offenbarung innerer Anschauungen durch Raumgestaltung, Darstellung des Seienden in einem bleibenden Werk, die Schönheit in sichtbarer Form ihre Aufgabe. Ihre Objectivität . . . . 1—6

Die Gliederung der bildenden Kunst.

A. Die Architektur.

Begriff der Baukunst und Vergleich mit der Musik. Beide haben kein Naturvorbild, sind allgemeiner Art in ihrem Ausdruck. Das Bauen im Zusammenhang mit Zweck und Bedürfniß des Menschen und seine gestaltende Freiheit; die Idealisirung der anorganischen Natur zum Kosmos. Ausdehnung und Schwere als die Grundformen der Materialität werden zum Ausdruck der Grundstimmungen des Volksgemüths. Symbolik der Formen. Das mathematisch Bestimmbare und die Phantasie. Proportionalität. Die Architektur als die am frühesten, die Musik als die am spätesten ausgebildete Kunst . . . . . 7—17

Technik und Material. Aufschichtung der Massen, Sonderung in Kraft und Last. Bedeutung der Decke; die Wölbung. Holz, Stein, Eisen. . . . . 17—26

Kernform, Kunstform; Ornament und Geräthbildung. Die constructiv bedeutenden Theile sollen hervortreten und ihr Wesen durch ihre Form aussprechen; Begriff und Gestaltung der Säule und des Pfeilers. Das Ornament veranschaulicht plastisch die Function eines baulichen Gliedes. Die architektonischen Gesetze in der Tektonik. . . . . 26—42

Das Bauwerk als künstlerisches Ganzes. Maß, Symmetrie, Proportionalität. Die Curve in der griechischen Baukunst: Gesetz und Freiheit. Massenhaftigkeit und Erhabenheit der Architektur.

Seite

Sie bereitet den folgenden Künſten eine Stätte. Sie gibt ein ſichtbares Bild vom einträchtigen Zuſammenwirken unſichtbarer Weltkräfte in ſtetiger Ruhe. Ihre Wirkung aufs Gemüth . . . 42— 51

Der Bauſtil als Ausdruck des Zeit- und Volksgeiſtes. Das architektoniſche Werk ein gemeinſames vieler Kräfte; überwiegender Einfluß des Ganzen auf die künſtleriſche Perſönlichkeit wie in der Volkspoeſie. Das Beiſpiel Aegyptens, Griechenlands, des chriſtlichen Kirchenbaues . . . . . 52— 73

B. Die Plaſtik.

Begriff der Plaſtik. Darſtellung des perſönlichen Geiſtes und ſeiner in ſich geſammelten Kraft in dem individuellen Naturorganismus und ſeiner vollen Körperlichkeit. Ruhe in der Bewegung, aber Bewegungsmöglichkeit. Die plaſtiſche Geſtalt eine Welt für ſich, ſelbſtgenugſam. Gleichgewicht von Idealität und Realität. Plaſtiſche Charakterbildung . . . . . 74— 88

Stil der Plaſtik. Die Form als das ſelbſtgeſetzte Maß leibgeſtaltender Seelenkraft. Darſtellung des in ſich Vollendeten, Ueberwindung des Häßlichen, Läuterung, Mäßigung und Bindung des Charakteriſtiſchen unter die Macht des ſittlichen Geiſtes und der Schönheitslinie. Das Idealiſiren der Plaſtik. . . . . 88—110

Idealismus und Realismus. Götter-, Menſchen- und Thierbildung. Doppelter Ausgangspunkt aller Kunſt. Die Darſtellung des geiſtig angeſchauten Ideals als höhere Mitte zwiſchen Symbol und Allegorie. Die griechiſchen Götterbilder; das Porträt; das Genre; der hiſtoriſche Stil . . . . . 110—130

Maß, Material und Farbe. Größebeſtimmung für Statuen. Stein, Erz, Holz, Thon. Polychromie und reine Form . . . . 130—140

Nacktheit und Gewandung. . . . . 140—152

Einzelſtatue, Gruppe und Relief. Die Individualgeſtalt vorzugsweiſe plaſtiſch. Motive der Stellung und Haltung. Der Höhenpunkt im Gleichgewicht der Kräfte. Symmetrie und Rhythmus. Geſetz der Gruppenbildung und des Reliefs. Zuſammenwirken von Einzelſtatue, Gruppe und Relief: der Parthenon und der Zeus des Phidias . . . . . 152—177

C. Die Malerei.

Begriff des Maleriſchen im Unterſchied vom Architektoniſchen und Plaſtiſchen. Uebergewicht der Subjectivität; die Welt als Erſcheinung. Die beſonderen Stimmungen und Thätigkeiten des Geiſtes in der Wechſelwirkung der Perſönlichkeiten und im Zuſammenhange mit der Natur ſind die Aufgabe der Malerei. Ueberwindung der Schwere und Maſſe, Uebergewicht des Individuellen und ſcheinbar Zufälligen . . . . . 178—190

Perſpective, Schatten und Colorit. Fülle der aufzufaſſenden Gegenſtände und Wahl des Standpunktes. Das Licht und

Seite

das Sehen; die Farbe und ihre Bedeutung für die Charakteristik der Erscheinungen. Das Colorit . . . . . 191—205

Die malerische Technik im Zusammenhang mit Inhalt und Form der Darstellung. Die idealistische und naturalistische Malweise muß sich nach der Auffassung der Sache richten. Die Zeichnung und ihre Vervielfältigung durch Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie. Fresco- und Oelmalerei, Stereochromie; Mosaik; Glasgemälde . . . . . 205—227

Die malerische Composition. Die Auffassung und das malerisch Darstellbare. Verhältniß von Malerei und Poesie. Versinnlichung geistiger Mächte. Seelenvoll empfundene Formen. Gruppen in bestimmter Thätigkeit. Das Häßliche, seine Verwerthung und Ueberwindung. Die Wahl des prägnanten Moments. Einheit der Idee, des Orts, der Zeit, der Handlung. Geistige und sinnliche Perspective. Symmetrie. Lichtwirkung und Colorit im Einklang mit der Composition. Die persönliche Selbständigkeit und die allgemeine Weltordnung . . . . . 227—260

Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke, Thierbilder . . 260—276

Das Genre. Das Porträt. . . . . 276—290

Das Geschichtsbild. Begriff des Historischen. Der kirchliche und weltliche Stil. Das Epische, Lyrische und Dramatische in der Auffassung und Composition. Die Darstellung des Weltgeschichtlichen nach seiner idealen Bedeutung . . . . . 290—307

II. Die Musik.

Ihr Wesen im Unterschied von bildender Kunst und Poesie. Sie ist Darstellung der Idee wie sie als Princip des Werdens das Leben zu organischer Entwickelung gestaltet, sie stellt die Bewegung der Welt und des Gemüths im Flusse der Zeit als eine schöne dar, daher rauscht sie selbst im Fluß der Töne vorüber und ist der Ton selbst empfundene Bewegung. Die Musik offenbart das Entwickelungsgesetz des Seins; sie bedarf stets der reproducirenden Persönlichkeit; sie erregt unmittelbar das Gefühl, mittelbar die Anschauung und das Denken. Sie ist Weltsprache, keineswegs inhaltlos und nur formale Tonschönheit, sondern seelenvoll und reich an idealem Gehalt. Ueber Tonmalerei . . . . . 308—349

Ton. Harmonie. Melodie. Entwickelung der Musik aus der Natur des Tons und der Schwingung. Die Harmonie gestaltet die Tonleiter und herrscht somit auch in der Folge der Töne. Der Dur- und Mollaccord. Die Tonarten. Rhythmus, Takt, Tempo. Die Melodie ist entfaltete Harmonie, eine von einem geistigen Mittelpunkt getragene und abgeschlossene Tonreihe. Die Melodie von der Harmonie begleitet; die Harmonie die Melodie leitend im Kanon und in der Fuge; harmonische Melodiengeflechte im vielstimmigen Satz. Der Sinn dieser Formen im Zusammen-

Seite

hang mit dem musikalisch Darstellbaren. Weltliche und kirchliche Musik . . . . . 349—399

Die Gliederung der Musik.

A. Die Instrumentalmusik.

Sie ist ein Werk der Neuzeit, architektonischen Charakters. Blas- und Saiteninstrumente. Der Satz, die Variation, das Rondo, die Sonate, die Symphonie . . . . . 400—417

B. Die Vocalmusik.

Sie ist der Plastik entsprechend als Ausdruck des persönlichen Geistes. Die menschliche Stimme. Verbindung von Ton und Wort. Der einstimmige und vielstimmige Gesang. . . . . 417—425

C. Die Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik.

Gleich der Malerei vereinigt sie das Organische und Unorganische. Das Lied und seine Begleitung, Recitativ, Arie, Chor. Größere Tongebäude sind a) lyrisch, Cantate, Messe; b) episch, das Oratorium; c) dramatisch, die Oper. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung. Die Ouvertüre. Das Kunstwerk der Zukunft . . . 425—440

III. Die Poesie.

Die Poesie als Kunst des Geistes ist Ausdruck des Gedankens durch die Sprache. Poesie und Prosa, Dichtung und Wissenschaft. Verhältniß der Poesie zu Musik und bildender Kunst, Bedeutung der Schrift . . . . . 441—463

Das plastische und musikalische Element in aller Poesie. a) Die Bildlichkeit der Rede, Gleichniß, Metapher und Katachresen, die Antithese und andere rhetorische Figuren. b) Der Vers. Aesthetische Deutung einzelner Versmaße. Dreigliederigkeit der Strophen. Rhythmus und rhythmische Malerei. Unterschied der quantitirenden und accentuirenden Sprachen. Der hebräische Parallelismus. Alliteration, Assonanz und Reim. Zusammenhang von Form und Inhalt . . . . . 463—500

Volks- und Kunstpoesie. Das Volksepos der Arier. Das Höchste erreicht die kunstvolle Durchbildung der Volksdichtung. Der Nürnberger Trichter. . . . . 501—520

Die Gliederung der Poesie.

A. Das Epos.

Seine Objectivität, der Plastik verwandt. Es entspricht dem Zustande ruhiger Anschauung, seine Darstellung ist gleichmäßig klar, stetig, vollständig; auch Empfindungen schildert sie durch Bilder. Die epische Sprache, der epische Vers. Epos und Epopöe. . . 520—537

Seite

Gliederung der epiſchen Poeſie. a) Das Epos der That: der Heldengeſang, die Götter- und Thierſage; die poetiſche Erzählung; Idyll und Satire; Parodie. Komiſches Epos. Der Roman und die Novelle. b) Die objective Gedankendichtung: das Epigramm; die Allegorie; Fabel und Parabel; die Betrachtung getragen von Charakteren und Situationen . . . . . 538—552

B. Die Lyrik.

Ihre Subjectivität, der Muſik verwandt. Der Lyriker in und über ſeinen Gefühlen. Spiegelung der Welt im Gemüth. Die Lyrik gibt nicht ein ruhiges Bild der äußern Wirklichkeit, ſondern folgt dem Wechſel der Vorſtellungen in der Seele. Das Geheimniß der Stimmung und die ihr gemäßen Bilder und Verſe . . . . 552—568

Gliederung der Lyrik. a) Die Lyrik des Gefühls, das Lied. b) Die Lyrik der Anſchauung: Ode und Elegie; Natur und Lebensbilder; lyriſche Balladen. c) Gedankenlyrik . . . . . 568—581

C. Das Drama.

Sein Stil und Weſen: Durchdringung des epiſchen und lyriſchen Elements; Poeſie der That als ſelbſtbewußte Vollführung eines Zwecks; Spannung und Löſung; der Dialog. Der innere Conflict als Nerv des Dramatiſchen. Charaktere, Handlung und Schickſal in Wechſelbeziehung. Motivirung. Die Einheit der Idee, der Atmoſphäre, der ſtetigen Zeitentwickelung, der Stimmung. Bau des Dramas . . . . . 581—603

Gliederung des Dramas. a) Die Tragödie; Nothwendigkeit und Seelenreinigung; helleniſche und chriſtlich-germaniſche Form. b) Die Komödie; Zufall und Willkür, Phantaſtik und Intrigue. c) Das Verſöhnungsdrama; bürgerliche und hiſtoriſche Stoffe; heitere Löſung ernſter Conflicte. Freiheit und Selbſtbefreiung . . . . . 603—634

I.

Die bildende Kunst.

Der erste Eindruck welchen die Dinge auf uns machen, ist der ihrer Ausdehnung und Gestaltung im Raum; erst durch ihre Bewegung und die Aenderung der schon bestehenden Formen und mehr noch durch die Beachtung des Wechsels unserer eigenen Zustände gewinnen wir die Vorstellung des zeitlichen Lebens. In diesem muß etwas sein welches sich entwickelt, das Werden ist die Entfaltung, die fortschreitende Bethätigung des Seins, das immer Neues aus dem Grunde des eigenen Wesens verwirklicht. Darum beginnt auch die Kunst mit der Gestaltung im Raum, mit der Darstellung des Seienden in einem bleibenden, auf sich selbst beruhenden Werk. Das ist hier ihre Grenze daß sie nicht den Proceß des Werdens darstellen kann, aber zugleich liegen darin ihre eigenthümlichen Vorzüge. Sie ist damit auf das in sich Vollendete hingewiesen, und wenn in der Natur der Augenblick der Blüte ein verschwindender ist, und der ganze Verlauf des endlichen Daseins als das Streben nach einem Höhenpunkt und das Absinken von ihm angesehen werden kann, so hält die bildende Kunst diesen fest, sie entreißt ihn der Vergänglichkeit, sie verewigt den Moment, wobei es ihr unbenommen bleibt neben die eine vollkommene Gestalt auch noch andere hinzustellen, durch welche die verschiedenen Stufen der Entwickelung veranschaulicht werden. Ihre Aufgabe ist nicht sowol das Streben und Ringen, als das erreichte Ziel der Schönheit darzustellen. Aber da jeder Organismus Resultat eines Lebensprocesses ist, so gibt uns in

ſeinen gewordenen Formen die bildende Kunſt den Ausdruck der innerlich geſtaltenden Lebenskräfte, und wie jede beſtimmte Stellung aus einer Bewegung herkommt oder auf ſolche hinweiſt, ſo dient ſie auch in der Kunſt zur Andeutung zeitlicher Entwickelung. Doch wird dieſe nicht dargeſtellt, ſondern unſere Phantaſie wird erregt ſie zu vollziehen, gleichwie der Dichter durch Rede und Handlung uns die Geſtalt vor das geiſtige Auge zaubert. Der Dichter zeichnet einen Charakter dadurch daß er die verſchiedenen Lebensäußerungen der Perſönlichkeit in mannichfachen Lagen uns durch Thaten und Worte vorführt; wir faſſen innerlich das Viele zur Einheit zuſammen, die der bildende Künſtler zum Ausgangspunkte nimmt, wenn er einen Alexander oder Arioſt porträtirt, und nun als Erzgießer Lyſippos oder als farbenkundiger Tizian uns in feſten bleibenden Zügen den Kern des Menſchen veranſchaulicht, aus welchem ſein Wollen und Handeln fließt, ſodaß wir es in jenen leſen können.

Wollte man das Weſen der bildenden Kunſt darein ſetzen daß ſie einzelne Naturdinge nachahmend darſtelle, ſo würde man ihr Unmögliches zumuthen, da ſie gerade das was die Eigenthümlichkeit der Natur ausmacht, das werdende Leben im Fluß der Zeit, die im Stoffwechſel ſich erzeugende Geſtalt nicht wiedergeben kann. Einen Moment dieſes Proceſſes aber fixiren heißt ihn ſeinem Zuſammenhang entreißen, ihn abtödten, nicht ihm gerecht werden. Es wäre wie wenn Hüon's Horn erſchallt und alles plötzlich erſtarrt. Auch beginnt geſchichtlich die Kunſt nicht mit dem Verſuche Naturerſcheinungen täuſchend wiederzugeben, ihr Entſtehungsgrund iſt vielmehr der Trieb und Drang des Geiſtes ſeine Gedanken und Empfindungen in einem bleibenden Werk wie zum Denkmal auszuprägen; ſie ruht urſprünglich in der Wiege der Religion, und ihre erſten großen Thaten ſind Bauten, ſind Geſtalten welche die Gottesidee und dann den ſittlichen Heldenſinn des Volks veranſchaulichen.

Die bildende Kunſt iſt Ideendarſtellung: ſie offenbart die Idee als die geſtaltende Lebenskraft, welche ſich ihren Raum ſetzt und erfüllt und in dieſer Selbſtbegrenzung eine Form der äußern Erſcheinung gewinnt, die ihr inneres Weſen ſichtbar ausprägt. Der göttliche Gedanke wie er als bewegendes, ſchöpferiſches Princip in den Dingen gegenwärtig iſt und zugleich als das Ziel und Muſterbild aller Naturentwickelung vorſchwebt, wird vom menſchlichen Geiſt ergriffen. Seine räumliche Ver-

wirklichung mit Worten beſchreiben zu wollen würde ſtets ungenügend bleiben und nur ſchwankende Vorſtellungen bei den Hörern hervorrufen; man muß ſie ſehen, ſie ſichtbar machen. Das thut auch die Natur. Aber was bei ihr in der Zeitfolge der Entwickelung auseinanderliegt, was ſie erſt anſtrebt, was im Einzelnen vielfach gehemmt oder getrübt wird, das hebt die Kunſt rein und ganz heraus, und dasjenige was ſelbſt nicht werdend oder vergehend, ſondern bleibend und ewig iſt, ſtellt ſie in einem dauernden Werk ans Licht. Sie ſchafft der Idee keine andere Form als dieſe ſich auch in der Natur gibt, ſie will ja keine Traumbilder, ſondern das Wirkliche darſtellen, aber ſie ahmt nicht einzelne gewordene Dinge nach, ſondern ſie offenbart das Geſtaltungsprincip derſelben in ſeiner Vollendung. Man wird doch im Ernſte das Vorbild für einen doriſchen Tempel oder gothiſchen Dom nicht in Tropfſteinhöhlen oder Kryſtallen ſuchen wollen; aber die Baukunſt entbindet ſich nicht von den mathematiſchen Grundformen und Geſetzen der Materie, vielmehr hebt ſie gerade dieſelben klar und rein hervor und ihr Werk veranſchaulicht im harmoniſchen Gleichgewicht allgemeiner Weltkräfte die Wohlordnung, das Ebenmaß der anorganiſchen Natur.

Der Dichter erfaßt die Idee im Gedanken, er ſpricht ſie aus in der Beſtimmtheit des Worts und veranſchaulicht ſie in der Entwickelung von Charakteren und Gemüthszuſtänden durch deren Aeußerung in That und Rede; der Muſiker erfaßt die Idee als das Princip des Werdens, und zeigt uns deſſen von ihr organiſirten Rhythmus im Fluſſe der Zeit, in einem ſelber werdenden, vorüberrauſchenden Werk; der bildende Künſtler ſieht in der Idee das Princip der Geſtalt, die ſchöpferiſche Lebenskraft, die ſich in räumlicher Ausdehnung verwirklicht, und kein Wort und Ton vermag es auszudrücken wie die ſichtbare Form das innere Weſen zur Erſcheinung bringt, dafür bedürfen wir ſelber der unmittelbaren Formanſchauung. Die Schönheit in ſichtbarer Form zu offenbaren iſt die Aufgabe der bildenden Kunſt. Könnten wir auch den Zug und Verlauf der umgrenzenden Linien annähernd beſchreiben, die Farben benennen, ſo könnte doch das Wort nur nach und nach ſchildern was das Auge auf einmal zuſammen ſieht, und gerade erſt im Zuſammenhang und Zuſammenklang der Formen offenbart ſich die innenwaltende Einheit, und werden die charakteriſtiſchen einzelnen Beſtandtheile zur Schönheit des Ganzen. Die Architektur zeigt uns den Gegenſatz von Kraft und

Last und ihr Gleichgewicht in Einem, die Sculptur enthüllt die eine Seele in allen Gliedern, die Malerei erfreut das Auge mit der Harmonie der Farben und zeigt durch die Composition in einer Fülle von Gestalten die allgemeine Weltordnung, deren Rhythmus die individuelle Freiheit und Selbständigkeit eingefügt ist. Alles dies und Aehnliches nicht der Reflexion, sondern der Anschauung zu offenbaren und zu erweisen ist die Mission der bildenden Kunst. Ihr Werk ist am meisten und unmittelbarsten für sich und für den ästhetischen Genuß fertig. Die nacheinander folgenden Töne, die einzelnen Züge der Handlung und die sie ausdrückenden Worte in der Musik und Poesie müssen wir erst zur Einheit zusammenfassen um das Werk als Ganzes zu verstehen; in der bildenden Kunst steht es uns als solches vor Augen, mit der Mannichfaltigkeit ist die Einheit sogleich vorhanden und gegenwärtig. Man bezeichnet sie auch als Kunst schlechthin, weil die Veranschaulichung des Wesens durch die sinnenfällige wohlgefällige Form, dies Grundelement aller Schönheit, hier vorzugsweise zu Tage tritt, weil die Phantasie Gestaltungskraft ist und in dem Bereiten des eigenen Leibes die Seele durch sie zunächst sich thätig erweist und in der Verkörperung die Realisirung des Idealen erscheint. Das Können in aller Kunst, das Veräußerlichen des innerlich Empfundenen, tritt hier am entschiedensten auf, während das geistige Schaffen der Poesie den Namen verleiht. Noch bemerkt Weiße daß für die selbständig im Reiche der Sichtbarkeit schaffenden Künste der Ausdruck der bildenden charakteristisch sei, der zugleich das Hervorrufen des Bildes oder der Erscheinung eines vorhandenen Dinges und die Veredlung dieses Dinges über seine natürliche Beschaffenheit hinaus bezeichnet.

In der Poesie werden wir das Vorwiegen des geistigen Gehaltes, die Seelenschönheit kennen lernen, die sich in Gefühlen und Thaten kund gibt, während in der bildenden Kunst zunächst der Werth und Reiz der Form entfaltet wird und das Ideal in der Leibesschönheit aufblüht. So steht die bildende Kunst der Natur näher, während die Poesie an das Gebiet des rein Geistigen grenzt, in welchem die Philosophie ihr Reich gegründet hat. Nicht mit Unrecht ist darum bemerkt worden daß manches Cornelius'sche oder Kaulbach'sche Werk eigentlich ein dichterisches sei, indem es der Malerei etwas aneignet was seither Aufgabe der Poesie geblieben war. Indeß wie die Dichtung der Hellenen das plastische Gepräge trug, so wird die bildende Kunst unserer

Zeit vom Geiſte der Poeſie erfüllt ſein müſſen, da dieſe die tonangebende unter den Künſten nun zu ſein berufen iſt.

Der bildende Künſtler prägt ſeine Gedanken als beſeelende Form einem im Raum vorhandenen Stoff ein; ſein Werk ſteht daher gleich den Geſchöpfen der Natur in ſelbſtändiger Exiſtenz da; ohne daß es einer weitern Vermittelung bedürfte wirkt es auf den Beſchauer, ſobald es in ſeinen Geſichtskreis fällt, und erweckt in deſſen Gemüth das urſprünglich im Künſtlergeiſt vorhandene Ideal. Auch darum nennen wir die Werke der bildenden Kunſt vorzugsweiſe objectiv. Der Muſiker oder Dichter muß entweder ſeine Werke ſelber vortragen und dann mit ſeiner Subjectivität gegenwärtig ſein, jene gleichſam aus derſelben erzeugen, oder die Sänger, die Schauſpieler, das Orcheſter ſind nothwendig um das Werk, das in Buchſtaben oder Noten andeutend niedergelegt iſt, zu lebendiger Wirkſamkeit zu bringen, wenn nicht der Aufnehmende, Hörende als Leſer oder Spieler eines Inſtruments dieſe Rolle der vermittelnden Perſönlichkeit ſelbſt übernimmt.

Viſcher faßt die Sache etwas anders auf; er ſagt in ſeiner Aeſthetik (§. 550): „Nehmen wir die drei Momente zuſammen, den Künſtler, in welchem ein Phantaſiebild innerlich lebt, das Werk, welches körperlich, bewegungslos, ſtumm hingeſtellt iſt in den Raum, den Zuſchauer, in deſſen Anſchauung es aufthaut, auflebt, ſo haben wir einen Proceß der wohl zu merken iſt um den tiefen Unterſchied zu verſtehen, der ſich im Proceſſe der Muſik und Poeſie herausſtellen wird; es iſt eine Bewegung in zwei Tempi, deren erſtes das Hinſtellen eines Objects im Raum, deren zweites das Hinüberſpringen des Objects in den Zuſchauer iſt. Die Kugel fliegt hier nicht direct, es iſt ein getheilter Act wie der aufſchlagende Schuß im Unterſchied vom wagrechten, nur daß freilich die Kugel im Aufſpringen nicht verweilt, wie das in Stein, Erz ꝛc. verfeſtete Bild des Künſtlergeiſtes" — weshalb eben das Gleichniß hinkt und nicht trifft. Auch der Redner, der Sänger macht ſeine Gedanken, ſeine Gefühle äußerlich, er prägt ſie in Luftſchwingungen aus, die nacheinander unſer Ohr treffen, das aus dieſem materiellen Eindruck den geiſtigen Gehalt ebenſo entbindet wie das Auge aus den Schwingungen des Aethers thut, die ihm den Eindruck der Formen und Farben bedingen. Kein Künſtler wirkt direct auf den Beſchauer, ſondern mittels des Werkes, aber deſſen Objectivität iſt eine größere wenn ſie für ſich fertig daſteht und nur des auffaſſenden Beſchauers wartet, als

wenn ſie erſt durch eine neue ſubjective Thätigkeit, wie das niedergeſchriebene Muſikſtück durch den vortragenden Virtuoſen, vernehmlich gemacht werden muß. Jeder Künſtler entäußert ſich ſeines innern Bildes und gibt ihm eine Exiſtenz in Raum und Zeit; aber das Werk des bildenden iſt ſo völlig objectiv geworden daß es ſich ſelbſt genügt und durch eigene Kraft in der aufnehmenden Seele wieder erzeugen kann, während die Schöpfung der Poeſie oder Muſik durch die producirende oder reproducirende Subjectivität ſtets von neuem erſt vernehmlich gemacht und wiedergeboren wird, dafür aber auch eindringlicher, gewaltiger, erregender auf das empfangende Gemüth wirkt. Das Licht des Tages bricht nicht dann und wann aus den irdiſchen Dingen hervor gleich dem Klang, welcher uns deren innere Bewegung mittheilt, ſondern von der überirdiſchen Sonne erregt umfließt es mit ſtetiger Klarheit die Gegenſtände, die nun wie ſie nebeneinander beſtehn für uns ſichtbar werden und in ihrer Form die Geſtaltung ihres Weſens offenbaren. Das Auge iſt der Sinn des Raums, deſſen Begriff uns durch daſſelbe zumeiſt zum Bewußtſein gebracht wird.

Die bildende Kunſt nun geſtaltet geiſtige Anſchauungen im Raum, oder ſie iſt die Idealiſirung der Natur für das Auge. Im Raum aber haben wir die anorganiſche Natur, die organiſche Individualgeſtalt und das Wechſelleben der einzelnen Weſen im großen Ganzen, und ähnlich erſcheint der Geiſt als der allgemeine des Volks und der Zeit, als die Totalität des perſönlichen Charakters, und in den beſondern Empfindungen oder Handlungen wie ſie die Wechſelwirkung der Individuen mit ſich bringt. Indem nun dieſe Natur- und Geiſtesformen aufeinander bezogen werden, ergeben ſich uns drei Weiſen bildender Kunſt, die Architektur, Sculptur und Malerei.

A. Die Architektur.

Man hat die Architektur schon oft mit der Musik verglichen, Friedrich Schlegel hat sie eine gefrorene Musik genannt, ein Hauptgesichtspunkt aber, der so bedeutend ist daß man darauf eine Eintheilung aller Künste gründen könnte, wird dabei nicht hervorgehoben, und derselbe ist wieder die Ursache der eigenthümlichen Schwierigkeit in der Besprechung der Architektur. Sie und die Musik haben nämlich weder in der Natur ein bestimmtes Vorbild, das sie nachahmen oder dem sie sich doch, das Bedeutende desselben hervorhebend, anschließen könnten, während für die Plastik und Malerei die Gestalten der sichtbaren Dinge und Persönlichkeiten, für die Poesie das im Wort ausgesprochene Gefühl, der Gedanke und die Erzählung von den Thaten der Menschen, die ganze geistige innere Erfahrungswelt sowol als Stoff wie als Richtmaß der Phantasie gegeben sind. Diese Künste ergreifen bestimmte Erscheinungen, um sie zur vollen Wirklichkeit der ihnen zu Grunde liegenden Idee auszubilden, oder die im Geist geborenen Gedanken durch sie auszudrücken, und im Vergleich mit der Natur und mit der Geschichte können wir beurtheilen ob die Schöpfungen dieser Künste gleich den realen Wesen lebensfähige Organismen oder leere Phantasmen sind. Die Architektur aber besitzt zum Ausdruck der Gemüthsstimmungen und Ideen nur jene ursprünglichsten, ganz universellen Kräfte aller Materie, die Schwere und die Ausdehnung, auf denen alle Körperlichkeit beruht. Die Musik kann im Steigen und Fallen, Anschwellen und Verhallen der Töne wol die allgemeine Form des Auf- und Abwogens der Gefühle,

nicht aber die beſondere Empfindung ſelbſt in ihrer eigenthümlichen Lage darſtellen; ſie kann, um es mit einem Bilde aus der Mathematik zu erläutern, nur die Buchſtabenformel für das Gemüthsleben ausſprechen, und muß es dem Hörer überlaſſen nach eigener Weiſe die beſtimmten Zahlen dafür zu ſetzen.

Wie die Architektur den andern bildenden Künſten die Stätte bereitet und wie wir ſehen werden durch ſie ihr eigenes Werk individueller bezeichnet, ſo ſchließt die Muſik ſich gern an die Poeſie an um der Klarheit und Beſtimmtheit des Wortes nun die allgemeine Empfindungsbaſis zu geſellen oder jene aus dieſer zu näherer Bezeichnung hervorklingen zu laſſen. Die Architektur entfaltet ſich im Raume allein ohne Beziehung auf die Zeit, die Muſik gibt dem Verlauf der Zeit eine rhythmiſche Gliederung und eine Erfüllung mit Melodiengehalt ohne Rückſicht auf die Erſcheinungen im Raum, während die Plaſtik, die Malerei durch die Stellung der im Raum ſichtbaren Geſtalten auf die Bewegung und damit auf ein Nacheinander einzelner Momente, auf die Zeit hindeuten, während die Poeſie durch nacheinander ausgeſprochene Worte, alſo in der Zeit, Handlungen ſchildert, durch dieſe aber auch ein Bild der ſichtbaren. Erſcheinung vor die Seele ruft.

Die Architektur und die Muſik alſo geben einen allgemeinen Stimmungsausdruck. Jene ſtellt eine Harmonie von Linien oder Ausdehnungen, dieſe von Bewegungen oder Klängen dar; jener kommt es zunächſt nicht auf den Stoff als ſolchen, ſondern nur auf ſeine raumerfüllende Maſſe an; dieſer gilt der Klang zunächſt als zeitfüllend, abgeſehen davon ob der Körper, der die Luft in Schwingungen ſetzt, Holz oder Metall, oder ein organiſches, lebendiges Gebilde iſt. Zwar bleibt bei der weitern Entwickelung der Kunſt auch dies nicht gleichgültig; hier jedoch müſſen wir zuerſt dies feſthalten daß es in der Architektur wie in der Muſik zuerſt die mathematiſch beſtimmten Verhältniſſe des Raums und der Zeit ſind die als ſolche in Frage kommen. Das Tonſtück erſcheint uns als der unſichtbare Bau, als eine Zuſammenſtellung beweglicher Kräfte, und im Gebäude ſelbſt ſind die ſich entgegenſtrebenden Bewegungen feſt geworden, und ihr Rhythmus ſteht vor dem Auge bleibend da. In der Natur hat der Mittelpunkt ſtets dieſe doppelte Bedeutung: er iſt der Schwerpunkt der alle Theile an ſich heranzieht, und iſt der Quellpunkt aller ſich entfaltenden ausdehnenden Thätigkeit, wie die Sonne das Licht

ausstrahlt und die Planeten mit unzerreißbarem Bande an das gemeinsame Centrum gefesselt hält. So umkreisen die Töne den Quellpunkt dem sie entströmen, so vereinigt der Schwerpunkt die Massen die sich allseitig um ihn ausgebreitet haben.

Indeß das Verständniß der Architektur als freier Kunst wird noch durch ein zweites Moment erschwert, und dies ist ihre Verschmelzung mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens, dessen Zwecke sie zu befriedigen hat. Sie ist, worauf auch Deutinger und Vischer hinweisen, die erste werkschöpferische Besitzergreifung der objectiven Welt durch den Menschen; der Instinkt des Volksgeistes arbeitet in ihr das in seinem Gemüth liegende eigene Weltbild sich klar zu machen, aber sie ringt sich selber erst allmählich aus der Botmäßigkeit der Materie zur selbständig schaltenden Herrschaft über dieselbe empor. Der Mensch nimmt dadurch Besitz von der Erde daß er das Land baut d. h. daß er es nach seinem Sinn für seine Bedürfnisse bearbeitet. Hier ist schon das Doppelseitige einer Thätigkeit offenbar, die nicht ein gegebenes Vorbild nachahmt, sondern nach eigenen innern Vorstellungen handelt, aber diese nicht um ihrer selbst willen, sondern um bestimmter Zwecke willen gestaltet. Der Keim der Architektur als freier Kunst liegt daneben in dem Trieb der Menschen eine Stätte zu weihen oder eine Erinnerung an einem Orte durch Gründung eines Denkmals festzuhalten, wie Jakob dort einen Stein zum Mal aufrichtet wo er die Himmelsleiter im Traume sah. Ein Hügel wird über dem Grab aufgeschichtet um den Ruheplatz eines geliebten Todten zu bezeichnen; wie dieser groß war im Leben, so soll auch der Gestorbene noch hervorragen, hineinragen in die Zukunft. Der Mensch will daß man in diesem Hügel nicht ein Naturgebilde, sondern ein Werk seiner Hände, einen Ausdruck seines Geistes erkenne; darum gibt er ihm eine streng regelmäßige Form, begrenzt ihn mit einem Steinring, errichtet einen Stein auf dem Gipfel, oder schichtet ihn in regelmäßigen Linien aus Steinen auf, die er dafür bereitet oder behauen hat. So sind die ältesten großen Baudenkmale entstanden, die uns übrig sind aus der Vorzeit, die Pyramiden, Grabmale ägyptischer Könige.

Eine andere Bauthätigkeit des Menschen ist dann die Bereitung einer Wohnstätte für sich und die Seinigen. Er ist an die Erde gebunden, wenn er vorhandene Grotten benutzt, oder sich in die Erde hineinhöhlt; er beginnt sich über sie zu erheben, wenn

er die Maſſen, die ſie ihm bietet, zur Umſchließung und Bedeckung eines innern Raums, einer Herberge (wo man ſich und andere bergen kann) aufſchichtend und verbindend anwendet. Hier tritt in der Mauer und dem Dach ſchon die Sonderung von Kraft und Laſt, von Tragendem und Getragenem auf, und indem der Zweck des Bewohnens zum leitenden Princip der Einrichtung wird, bedingt er in Fenſtern und Thüren oder in unterſchiedenen Gemächern ſchon eine weitere Gliederung. Auf dem Boden des Handwerks, ſeiner Erfahrungen und der ſich an ſie anreihenden wiſſenſchaftlichen, namentlich mathematiſchen Kenntniſſe erhebt ſich die Kunſt der Architektur, wenn ſie dem was für die Befriedigung des rohen Bedürfniſſes gebaut worden, den Stempel geiſtiger Sittigung aufdrückt, und durch die Form den Begriff oder Zweck der Sache ſichtbarlich ausprägt. Eine Säulenhalle, ein hohes Gewölbe mögen da für das bloſe Bedürfniß ein Ueberfluß ſein, aber ſie erſcheinen idealbedeutend in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beſchauers, dem ſie den Grundgedanken einer Geiſtesrichtung unmittelbar offenbaren können.

Zur freien Kunſt wird das Bauen da wo es nicht äußern Intereſſen dient, ſondern eine ideale Anſchauung der Menſchheit zur Darſtellung bringt, erfahrungsgemäß durch den religiöſen Trieb des Volks ſeinem Gotte ein Haus zu errichten, das deſſen Weſen ſymboliſch ausſpricht. Sie gibt nicht unmittelbar das Bild Gottes, ſondern wie er ſein ewiges Weſen in der Welt offenbart hat, ſo macht ſie daſſelbe in dem Tempel ſichtbar, den er bewohnen, wo er verehrt werden ſoll. Der Geiſt beherrſcht die Natur durch die Macht des Maßes und die harmoniſche Gliederung; er lernt ihre Geſetze und Kräfte kennen um ſie für ſeine Zwecke zu verwenden, nach ſeinen Gedanken zu verbinden; er macht die Natur zu ſeinem Hauſe, zu ſeiner Wohnſtätte, und die Baukunſt zeigt im einzelnen Werk was jene, die Natur, in ihrer Totalität iſt, ein Kosmos, ein wohlgeordnetes zweckvolles Ganzes, erzeugt und geſtaltet durch die Erfindungskraft des Geiſtes. Die anorganiſche Maſſe wird ergriffen wie ſie in der Ausdehnung und Schwere ſich darſtellt, ihr einfachſtes allgemeinſtes Geſetz wird für ſich klar hervorgehoben um eine ähnliche allgemeine Grundſtimmung des Gemüths, eine gemeinſame Anſchauung des ganzen Volks im mathematiſch beſtimmbaren Verhältniß der zu einem Ganzen verbundenen Linien auszuſprechen.

Dieſe Sätze bedürfen wol der Erläuterung; ich wollte ihren Zuſammenhang nicht unterbrechen und füge zur Abwehr und Verſtändigung einiges Nähere hinzu.

Ich meine nicht daß beſtimmte Begriffe der Metaphyſik oder Dogmatik durch Linien- und Zahlenverhältniſſe allegoriſirt werden ſollen; aber das ſcheint einleuchtend daß die Verticallinie für ſich das Aufſtreben in die Höhe, damit den Aufſchwung ſelbſtändiger Kraft verſinnlicht, während die Horizontale ſich ruhig und gleichmäßig auf dem Boden ausbreitet oder von ihm überall gleichmäßig angezogen wird; und demnach ſehen wir im rechten Winkel den Gegenſatz, wir ſehen Kraft und Gegenwirkung als den Grund aller unterſchiedlichen Lebensgeſtaltung, wir ſehen im Dreieck den erſten und einfachſten Abſchluß einer Figur, die Vermittelung und Verſöhnung des Gegenſatzes. Oder wir erblicken im Kreis diejenige Figur deren Umfangslinie überall gleich weit vom Mittelpunkt entfernt iſt, deren Entſtehung ebenſo durch eine gleichmäßige und allſeitige Ausſtrahlung des Centrums als durch deſſen ſtetig wirkſame Anziehung gedacht werden kann. Wenn uns die Materie nach einer lebendigen Auffaſſung der Philoſophie als das Reſultat zweier widerſtreitender, gleich gewichtiger Kräfte, der Anziehung und Abſtoßung erſcheint und auf Schwere und Bewegung der Umſchwung der Himmelskörper und ſein Geſetz beruht, ſo wird uns der Kreis daran erinnern, ſowie er uns ein Bild des in ſich geſchloſſenen Unendlichen gewährt. Wenn man aber ſagt die Thüre in der chriſtlichen Kirche bedeute Chriſtus, die Säulen die Apoſtel, das Dach die Liebe welche auch der Sünden Menge deckt, ſo ſind dies nachträgliche Deutungen, keineswegs aber der Grund und das Princip der baulichen Conſtruction. Man hat doch das Dach nicht aufgeſetzt um jenen Bibelſpruch zu ſymboliſiren, ſondern um der Nothwendigkeit des Abſchluſſes und Schutzes willen; nachträglich mochte ſein Anblick an die allumfaſſende Liebe erinnern. Rechtwinklig behauene Steine haben ſchon die alten Aegypter angewendet, wir finden ſie bei allen Culturvölkern; welch eine Verkennung der Sache, wenn man ſie von den vier chriſtlichen Cardinaltugenden herleiten will, wenn man meint ſie ſeien darum polirt worden damit ſie die Reinigung der Heiligen durch die Duldung der Trübſale bezeichneten! Das und manches Andere iſt nicht Keim und Entſtehungsgrund der baulichen Glieder und Formen, ſondern dieſe, nachdem

ſie aus dem Bedürfniſſe oder aus dem Geiſte des Volks oft ganz reflexionslos erwachſen waren, gaben nun Veranlaſſung zu Gleichnißreden und nachträglichen Deutungen.

Es iſt, ſagten wir, die anorganiſche Natur die in der Architektur erfaßt, geſtaltet und als Trägerin und Wohnſtätte des organiſchen und geiſtigen Lebens hingeſtellt wird, und zwar geſchieht dies dem eigenen Geſetze der Natur gemäß. Solches aber äußert ſich in der Schwere und der Bewegung oder Ausdehnung, es äußert ſich im Zuſammenwirken von Kraft und Laſt. Die Architektur ſtellt die Kraft der Materie dar, indem ſie dieſelbe über den Boden frei emporſchichtet; ſie bringt die Macht der Schwere zur Anſchauung, wenn dieſem Aufſtreben durch eine Laſt, einen Druck von oben Halt geboten wird; ſie zeigt den Zuſammenhang der ausgedehnten Maſſe in der verbindenden Decke, und wenn dieſe, durch die Kraft dieſes Zuſammenhanges, wie durch die Kraft der Stützen über dem Boden ſchwebend emporgehalten wird, ſo tritt uns ſchon das über der Erde ausgeſpannte Himmelsgewölbe, oder das durch Schwere und Bewegung im regelmäßigen Abſtand und feſten Zuſammenhang ſeiner Glieder beſtehende Sonnenſyſtem, kurz der Makrokosmos nach ſeinen Grundgeſetzen im mikrokosmiſchen Bild entgegen. Ein Schwebendes das keine Stütze hat, ein ſchiefer Thurm der zu fallen droht, ſind uns darum in der Architektur widerwärtig; denn ſie ſoll als Kunſt eben das Innere, das Geſetz der Dinge, ſichtbar machen, die Schwere ſoll durch die tragende Kraft aufgehoben, die Bewegung dieſer durch die Schwere begrenzt und gemäßigt erſcheinen; im Gleichgewicht beider wollen wir den Kosmos, die ſchöne Ordnung und ſich wechſelſeitig bedingende Gliederung der Welt vor Augen haben.

Das iſt nun die Eigenthümlichkeit aller Kunſt daß ſie das innere, den Erſcheinungen zu Grund liegende Weſen rein und klar hervorhebt, in ihren Formen rein und klar zur Anſchauung und zum Verſtändniß bringt; und ſo iſt das ſchöne Bauwerk ein ſichtbarer Ausdruck unſichtbarer Weltkräfte, ſo ſtellt es uns dar

Wie Alles ſich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt,
Wie Himmelskräfte auf und nieder ſteigen
Und ſich die goldnen Eimer reichen,
Mit ſegenduftenden Schwingen
Vom Himmel zu der Erde dringen,
Harmoniſch all das All durchklingen.

Endlich nannte ich das Verhältniß der Kräfte oder der zu einem Ganzen verbundenen Linien ein mathematiſch beſtimmbares; das heißt es gilt auch hier das Wort der Schrift, daß alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet iſt; aber man würde irren, wenn man glaubte durch Berechnen und geometriſche Conſtructionen das Kunſtwerk hervorbringen zu können. Es iſt hier wie bei der Muſik. Auch da laſſen ſich die Schwingungen und Schwingungsverhältniſſe ſowol der nacheinander folgenden Töne in der Melodie als der gleichzeitig erklingenden in der Harmonie durch Zahlen ausdrücken, und dem Wohlgefälligen der Conſonanz entſpricht eine einfache leicht faßliche Proportion dieſer Zahlen. Wenn man demnach auch ein Volkslied ſo gut wie eine Symphonie berechnen kann, errechnen, durch Verſtandesoperationen finden laſſen ſie ſich nicht, da herrſcht die Phantaſie und die göttliche Eingebung. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Baukunſt. Der rechte Winkel, der Kreis, das Dreieck herrſchen als Grundformen in der antiken Architektur, die gothiſche wird complicirter; die ſchräge Linie, im Kreuzgewölbe die Diagonale, der Spitzbogen, die Vielecke, die Curven tiefer Höhlungen erfordern größere geometriſche Kenntniſſe, und da dieſe bei den Handwerkern nicht vorauszuſetzen waren, ſo galt es Handgriffe für ſie zu finden, was durch die ſogenannte Quadratur oder Achtur geſchah; und mit Recht bemerkt Schnaaſe gegen diejenigen welche ſich das große Myſterium durch kleine Geheimniſſe und das geheime Walten des Geiſtes in der Geſchichte durch geheime Geſellſchaften erklären, daß jene Kunſtgriffe eher die Kraft der künſtleriſchen Erfindung lähmen, als die ſchöpferiſche Macht der Kunſt erſetzen konnten. Sie dienten zur leichteren Reproduction, ſie waren mechaniſche Hülfsmittel für ſchwierige Conſtructionen, und mochten allerdings dem Steinmetzen, der ihre Gründe nicht kannte, räthſelhaft, und da ſie ihn zu feinen und verwickelten Arbeiten wunderbar befähigten, wie ein Arcanum erſcheinen. So muß auch der Muſiker Generalbaß ſtudiren, aber die Kenntniß des Contrapunktes befähigt darum nicht zur Melodienerfindung.

Wie die einfachen Zahlenverhältniſſe von 1 : 2 in den Schwingungen der Octave, von 2 : 3 in denen der Quinte, von 4 : 5 in denen der Terz ſchon von Pythagoras gefunden und danach in der Formel 4 : 5 : 6 : 8 die Proportion des Duraccords aufgeſtellt wurde, ſo hat man auch in dem Verhältniß der Länge, Breite, Höhe eines Gebäudes, ſowie in dem Verhältniß einzelner

Theile zum Ganzen nach bestimmten Zahlen gesucht, und gefunden daß bei denen welche den gewaltigsten oder befriedigendsten Eindruck machen, ebenfalls solche einfache Zahlen zu Grunde liegen, gewöhnlich mit kleinen Abweichungen, die entweder das Augenmaß nicht unterscheidet, oder die von der Perspective verlangt werden, mitunter auch zu ihrer Unterstützung dienen. So ist in Kirchen der Pfeilerabstand ein für die Construction des Ganzen, für die Breite und Länge der Schiffe vielfach maßgebendes Moment. In der Elisabethenkirche zu Marburg beträgt die Entfernung von einer Pfeilerachse zur andern 18 Fuß; dies ist die Breite des Seitenschiffs; das Doppelte beträgt die Breite des Mittelschiffs und die Höhe des Hauptportals, das Vierfache die Gewölbhöhe und die lichte Breite des Langhauses, das Sechsfache die Giebelhöhe, das Achtfache die größte Breite (oder die Länge des Kreuzschiffs), das Zwölffache die Länge des Innern, das Funfzehnfache die Thurmhöhe. Das Grundmaß des Kölner Doms sind 50 zehnzollige Fuß als Breite des Mittelschiffs von einer Pfeilerachse zur andern; jedes der vier Seitenschiffe mißt die Hälfte, die ganze Breite des Langbaus also das Dreifache, 150 Fuß. Dies ist auch die Höhe des Mittelschiffs, die der Seitenschiffe beträgt $^2/_5$ davon oder 60 Fuß; die Höhe des Mittelschiffs verhält sich zu seiner Breite wie 3 : 1, die der Seitenschiffe wie 60 : 25 = 12 : 5. Der Querbau des Kreuzes hat auf jeder Seite nur ein Seitenschiff; seine Breite, 100 Fuß, verhält sich also zu der des Chors oder Langbaus wie 100 : 150, wie 2 : 3. Der Querbau ist 250 Fuß lang, seine Länge verhält sich also zu seiner Breite wie 5 : 2. Die Länge des ganzen Doms beträgt 450 Fuß, sie verhält sich zur größten Breite des Ganzen oder der Länge des Querschiffs wie 9 : 5, und zur Breite des Längenbaus wie 450 : 150 = 3 : 1. Die Höhe der Thürme soll der Länge des Doms gleich erscheinen, in Rücksicht auf die perspectivische Verkürzung aber hat der ursprüngliche Bauriß sie für die wirkliche Ausführung größer genommen. So stehen die mannichfaltigen und gewaltigen Dimensionen in einfach übersichtlichem Verhältniß. — Bei den großen ägyptischen Pyramiden verhält sich die Höhe zu einer Seite der Grundlinie wie 5 : 8, und die Hälfte der Grundlinie verhält sich zur lothrechten Höhe, wie die Seitenhöhe zur ganzen Grundlinie. — Am Parthenon ist die Höhe der Säulen das Sechsfache ihres Durchmessers, die Breite der ganzen Vorderseite gleich der Länge der Cella, nämlich

100 Fuß, daher derſelbe auch Hekatompedon hieß, die Länge des Ganzen 225 Fuß; das Verhältniß von 5 : 11 machte indeß bei der perſpectiviſchen Verkürzung den Eindruck wie von 1 : 2; hätte man dieſes Verhältniß genommen, ſo wäre der Eindruck einer doppelt ſo mächtigen Länge nicht erreicht worden.

Wenn aber die Baukunſt eine ganze Linie in ungleiche Theile gliedern will, z. B. die Höhe eines Hauſes in ein höheres und ein niederes Stockwerk, wie hat ſie dann zu verfahren? Hier hat Zeiſing das allgemeine Proportionsgeſetz gefunden: der kleinere Theil verhält ſich zum größern, wie der größere zum Ganzen. Man bewerkſtelligt dieſe Theilung durch den ſogenannten goldenen Schnitt. So ſind im Parthenon die untern tragenden, emporſtrebenden Theile, Baſis und Säulen, etwas höher als die obern getragenen, das Gebälk und Dach; die Grundlinie des Architravs aber, der auf den Säulen lagert und ſie zum Ganzen verbindet, iſt die des goldenen Schnitts, d. h. ſie bezeichnet einen Punkt der ganzen Höhe welcher dieſelbe in zwei ungleiche Theile theilt, deren oberer ſich zum untern wie der untere zum Ganzen verhält; der obere Theil iſt kleiner als die Hälfte, größer als ein Drittel. In Zeiſing's Schrift über die Proportionslehre wird an der Eliſabethenkirche und am Kölner Dom auf eine überraſchende Weiſe bis in das Einzelſte hin und auf mannichfach complicirte Art dieſes Gliederungsverhältniß nachgewieſen; man bedarf dazu der veranſchaulichenden Zeichnung. Ich bin weit entfernt zu glauben daß die Baumeiſter nach dem goldenen Schnitt ihre Riſſe entworfen haben, ſondern ſie ſind von ihrem Schönheitsſinne geleitet worden, und ihr Genius hat unbewußt in ſeinen Werken daſſelbe Geſetz erfüllt, dem die Natur vielfach in ihren Werken folgt, z. B. wenn ſie die Leibesmitte des Menſchen für das Auge durch die Taille oder den Nabel bezeichnet, dieſer aber die Stelle des goldenen Schnitts in der Normalgeſtalt einnimmt. Kleine Abweichungen geben dann den individuellen charakteriſtiſchen Ausdruck vom Uebergewicht des Ober- oder Unterkörpers; ſie müſſen aber klein bleiben, wenn die Schönheit und Wohlgefälligkeit beſtehen ſoll.

Noch ein anderes Proportionsverhältniß liegt im Verjüngungsmaß der griechiſchen Säulen; ſie ſind bekanntlich immer an ihrer Baſis dicker als unter dem Capitäl; ſie waren urſprünglich ſtämmiger, gedrungener, und wurden ſchlanker und höher mit der Verfeinerung der Cultur und Sitte; je ſtämmiger und niedriger

ſie aber ſind, deſto näher ſtehen ſie der Kegelgeſtalt, deſto ſtärker iſt die Verjüngung. Nun war der Durchmeſſer der Grundfläche die Maßbeſtimmung der Alten, und die niedrigſten der erhaltenen doriſchen Säulen ſind vier, die ſchlankſten korinthiſchen eilf Durchmeſſer hoch; jene ſind auffallend mehr verjüngt als dieſe, und zwar werden die beiden Seitenlinien ſich ſchneiden und die Kegelgeſtalt vollenden, wenn ihre Länge dort das Vierfache, hier das Eilffache der Säulenhöhe beträgt.

Wenden wir nach dieſen erläuternden Einzelheiten nochmals unſern Blick auf die Muſik in ihrem Verhältniß zur Architektur, ſo tritt in der Geſchichte beider Künſte das eigenthümliche Widerſpiel ein daß die Architektur am früheſten, die Muſik am ſpäteſten ihre eigentlich künſtleriſche Ausbildung erhalten hat. Der Grund hiervon iſt leicht anzugeben. Die Architektur iſt eine vorzugsweiſe objective Kunſt; ihre großen Werke ſind nicht das Erzeugniß eines Einzelnen, ſondern eine Geſammtthat des ganzen Volks, und wie tauſend von Händen zu ihrer Vollendung mitwirken, ſo müſſen ſie auch das dieſen allen Gemeinſame, nicht das Abſonderliche einer beſtimmten Individualität ausprägen; ſie geben ein Bild des Volksgeiſtes, dem der perſönliche ſich unterordnet und einfügt. Ein Bauſtil läßt ſich ſo wenig willkürlich erfinden als eine Ilias oder ein Nibelungenlied, ſondern er erwächſt allmählich aus und mit dem Volksbewußtſein, und trägt die einzelnen Künſtler, deren es zur Ausführung umfaſſender Werke, zu einem Parthenon ſo gut wie zu einem Nibelungenliede bedarf, die aber ihre Perſönlichkeit nur durch künſtleriſche Vollendung und Durchbildung des Gegebenen geltend machen. Solch gemeinſames Bewußtſein in gleichem Glauben, gleicher Sitte, gleicher Lebenserfahrung herrſcht nun in der Jugendzeit der Völker; erſt ſpäter treten die Individualitäten für ſich hervor, ihre eigene Weltanſchauung im Unterſchied von den andern zu offenbaren, ihre eigene Darſtellungsweiſe zu entfalten.

Die Muſik nun iſt eine durchaus ſubjective Kunſt; ſie verlangt die Ausbildung des Gemüthslebens in ſeiner Innerlichkeit, die Harmoniſirung des Selbſtgefühls im perſönlichen Geiſte. Die Subjectivität in ihrer unendlichen Bedeutung mußte erſt erkannt und zum Ende und Ausgangspunkte der verſchiedenen Daſeinsſphären gemacht ſein, ehe die Muſik ſich ſelbſtändig entwickeln konnte. Das war in der alten Welt nicht der Fall, auch in Griechenland diente ſie begleitend der Poeſie. Erſt das Mittel-

alter begann in der christlichen Welt eine umfassende Harmonielehre zu bilden und zu üben, erst die neuere Zeit schuf die sich selbst genügende Instrumentalmusik. Unser individualistisches Zeitalter mit seinem Freiheitsstreben hat noch keinen allgemeingültigen Baustil, und wird ihn erst mit der Einigung der Geister in einer Versöhnung der streitenden Principien gewinnen; aber den größten Beweis daß die unerschöpfliche Kraft der künstlerischen Genialität unerloschen ist, haben Haydn, Mozart und Beethoven geliefert, deren Symphonien als gewaltige Tongebäude mit ihrem tiefen Sinn und ihrer herzbezaubernden Anmuth ebenso als die Erstlinge und Symbole einer neuen Kunst- und Lebensrichtung dastehen wie die Dome in der kirchlichen Herrlichkeit des Mittelalters.

Technik und Material.

In der Architektur herrscht das statische Gesetz; es bedingt die Grundformen der Glieder des Baus, und die Construction derselben soll nicht verdeckt, sondern vielmehr durch ihre Gestalt selbst dem Auge deutlich und ihre Wechselwirkung sichtbar gemacht werden. Die Aufschichtung fester Massen über einem Grab, zu einem Thurm, zur erhöhten Stätte eines Opferaltars gibt den einzelnen Werkstücken noch keine besondere Leistung und eigenthümliche Bedeutung, sondern fügt sie nur zur Einheit einer gewaltigen, auf der Erde lagernden, verjüngt aufsteigenden Masse zusammen, die des Geistes Hand in der Regelmäßigkeit und mathematischen Bestimmtheit der rings umschreibenden Linien und Flächen bekundet. Das verjüngte Aufsteigen ist durch das statische Gesetz des festen Standes und Haltes bedingt und spricht zugleich das Emporstreben aus. Die großen Pyramiden der Aegypter, Königsgrabmäler, der Thurm des Bel zu Babel, die Theokallis der Mexikaner zeigen im Beginn der Cultur die ähnlichen Anfänge der Bauthätigkeit; das Massenhafte als solches soll den Eindruck des Erhabenen machen, und wirkt noch auf unser Gemüth durch den Gedanken der Dauer, der Ewigkeit.

Der nächste Schritt besteht darin daß man den Gegensatz der Kraft und Last ausdrückt, und dies geschieht durch eine Sonde-

rung des Tragenden (der Mauer, oder der freien raumöffnenden Stütze und der verſchließenden Wand) von dem Getragenen (der Decke und dem ſchirmenden Dache). Die Gründform des Baues hängt von der Decke ab; wie ſie auflagert, wie ſie den Raum überſpannt und das Ganze zuſammenhält, dies bedingt auch die Bildung der tragenden Theile, und es zeigt ſich hier der Fortgang der Technik von der natürlichen unterhöhlten Felſenmaſſe zum Stein- und Holzbalken, zur Wölbung.

Wenn man, wie es in Indien und Nubien geſchah, einen Tempel in das Felſengebirge einhaut, ſo bleibt eigentlich die umſchließende Decke mit den Seitenwänden, mit dem Grunde des Bodens in einem ununterbrochenen Zuſammenhang, und ſtatt einzelner Theile von verſchiedener Function beſteht nur ein gleichartiges, verwachſenes Ganzes, das ſich nach der Beſchaffenheit des Steins richten muß und an den Boden gebünden bleibt. Schichtet man aber Mauern auf und deckt ſie mit einer Platte, ſo wird von ihnen nicht blos der Raum umſchloſſen, ſondern die Seitenwände erſcheinen zugleich als tragend, die Decke als auf ihnen laſtend und über der Mitte ſchwebend. Die Entfernung der Seitenwände hängt hier von der Größe der Deckplatte und von der Haltbarkeit ihrer Maſſe ab. Um größere Räume zu umſpannen, genügt Ein Stein nicht, ſondern die Decke muß aus mehreren Werkſtücken künſtlich zuſammengeſetzt werden. Man legt Balken von einer Wand zur andern und füllt die Zwiſchenräume durch eine oder mehrere Platten. Die lange und ſchmale Geſtalt der Säle in den neuausgegrabenen Paläſten der alten Aſſyrier in Ninive war dadurch veranlaßt daß man ſie nicht breiter machen als man mit der Balkenlänge reichen konnte. Die Aegypter, die Griechen dann errichteten in dem mittlern Raume Pfeiler oder Säulen, auf denen ſie von vier Seiten her die Balken zuſammentreffen ließen, und die ſo entſtehenden Zwiſchenfelder theilten ſie noch einmal durch ein leichteres Balkenkreuz und ſchloſſen dieſe klein gewordenen Räume nun mit einer Platte. Die Säulen und ihre Stellung waren hier von der Geſtalt der Decke gefordert und bedingt.

Ein weiterer bedeutſamer Schritt beſteht darin die Decke nicht ſowol durch einzelne große Werkſtücke als durch eine künſtliche Zuſammenfügung kleiner Theile zu einem großen Ganzen zu bilden, was durch den Steinſchnitt und die Wölbung geſchieht, die techniſch bereits von Etruriern und Römern geübt, äſthetiſch

aber erſt in der chriſtlichen Welt, im romaniſchen und gothiſchen Stil entwickelt wurde. Man behaut die Steine keilförmig, ſodaß ſie nach innen ſchmäler, nach außen breiter ſind, und die Linien der Seiten, mit denen ſie aufeinander lagern, als Radien von einem gemeinſamen Mittelpunkt ausgehen, und die Innen- und Außenſeiten der Wölbung zwei concentriſche Kreiſe darſtellen. Der erſte Wölbſtein liegt auf der wagrechten Wand, von ihm aufwärts erhalten die andern eine ſtets geneigtere Lage, der mittlere Stein, der die beiden Bogen vereint, wird hier von dieſen ſchwebend emporgehalten und getragen, und doch iſt er es der die andern alle wieder ſtützt, der ihnen den Halt gibt, ohne den die Bogen zuſammenfallen würden. Verbindet man die Steine noch durch Mörtel, ſo werden ſie eine künſtlich bereitete homogene Maſſe. Legt man einen Bogen neben den andern, ſo kann man auf dieſe Weiſe einen tiefen Raum, wie das Schiff einer Kirche, durch ein Gewölbe decken, das die Seitenwände verbindet, einem durchſchnittenen Cylinder gleicht und Tonnengewölbe genannt wird. Aber die in ſich geſpannte Kraft des Bogens übt einen ſtarken Schub gegen die Seiten aus und droht ſie auseinander zu ſprengen, wenn ſie nicht ſehr maſſiv gebaut ſind oder ihnen ein Widerlager gegeben wird. Macht man indeß dieſes hinlänglich ſchwer, die Mauern hinlänglich ſtark, ſo kann man jede beliebige Weite durch dieſe ſich ſelbſt tragende Decke überſpannen.

Soll ein innerer Raum, z. B. in der Kirche, ſelbſt gegliedert, ein Theil von dem andern zwar nicht geſchieden und getrennt, aber doch von ihm unterſchieden werden, ſo geſchieht dies durch freiſtehende, raumöffnende Stützen, die nach oben Träger der Decke werden, unten und in ihrer Länge aber die Sonderung des Raumes bezeichnen, wie die Pfeiler oder Säulen das Mittelſchiff der Kirche vor den Seitenſchiffen hervorheben, und dabei doch den gegenſeitigen Einblick und Zugang offen halten. Man gibt dieſen Stützen in der Architektur eine regelmäßige Stellung, man läßt auch die ihnen entſprechenden Mauertheile hervortreten, und man gewinnt ſo mehrere Quadrate nebeneinander, in deren Ecken die Pfeiler ſtehen. Nun verbindet man dieſe Pfeiler in der Höhe durch Bogen untereinander, ſodaß man auch durch zwei in der Mitte ſich ſchneidende Diagonallinien die ſchräg gegenüberliegenden Punkte verknüpft. Dieſe Gurten des Kreuzgewölbes ſind dann ſeine eigentlichen Träger, die Dreiecke zwiſchen den Bogen werden nur leicht ausgefüllt, aller Druck und Schub wirkt nicht

auf die ganze Mauer, ſondern nur auf die den Bogen entſprechenden Mauerpfeiler, zwiſchen denen die umſchließende Wand dünn, leicht, zu Fenſtern geöffnet ſein kann. Wo der Quadrate mehrere ſind da hat jeder Bogen des einen in dem ihm entſprechenden des andern ſein Gegengewicht, und im einzelnen wie im ganzen haben wir ein thätiges Kämpfen und Streben der Materie, das ſich in gegenſeitiger Spannung erhält und trägt, und jeder Pfeiler erſcheint wie ein Stamm der ſeine Zweige nach allen Seiten ausbreitet, wie ein Mittelpunkt der ſich nach allen Seiten entfaltet. „Es iſt alſo ein reicher, ſich mannichfaltig kreuzender Verkehr zwiſchen beiden Wänden gegeben; ſie ſtrömen gleichſam herüber und hinüber, in beſtändigen Repulſionen, welche den ganzen Raum bis an ſeine äußerſten Grenzen durchdringen. Es iſt eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit bildet, wie die des Blutes, das in ſtetem Kreislaufe den Körper belebt." (Schnaaſe.)

Indeß iſt dieſe Conſtruction der Decke und die daraus folgende des Grundriſſes an das Quadrat gebunden; die Kreuzbogen werden bei dem größern Abſtand der quer gegeneinander ſtehenden Pfeiler größer als die Seitenbogen, woraus gar manche Conſtructionsſchwierigkeiten folgen, und es wird ſtets ein ſtarker Seitenſchub von den einzelnen Bogen geübt. Dagegen wirft man alle Laſt auf die ſenkrechten Stützen, und kann leicht jedes Rechteck überwölben, wenn man ſtatt des Rundbogens den Spitzbogen nimmt. Dieſer wird gebildet indem man aus einem Halbkreis den mittlern Theil ausſtößt und die äußern Kreistheile aneinanderrückt, daß ſie mit ihren Spitzen zuſammentreffen. Je mehr man aus der Mitte wegläßt, deſto ſteiler wird der Bogen. Durchſchneidet man nochmals und wiederholt die zwiſchen den Kreuzbogen entſtehenden Deckenfelder durch dünnere Gurten, ſo entſtehen die reichen Rippenſterne der gothiſchen Architektur, welche die ſo verkleinerten Kappen des Gewölbes zwiſchen ihnen leicht tragen.

Böttticher ſagt in ſeiner Tektonik der Hellenen: „Indem durch die der lothrechten ſich immer mehr nähernde in die Höhe gelehnte ſteilere Linie jeder der beiden Curven des ſpitzen Bogens immer weniger Schub entſteht, immer mehr nur ein lothrechter Druck auf die Stützen geworfen wird, indem zur Verkleinerung und Erleichterung der Gewölbkappen immer zahlreichere Gurten aus den Stützen aufſteigen, die nach einem reichen, ſternförmigen

Schema über dem Raum verzweigt die ganze Decke in ein korbähnliches, ſich ſelbſt nur frei tragendes Rippengeflecht auflöſen, welches die Größe und die Laſtung der Kappen auf ein Minimum reducirt, wird der höchſte Grad der Leiſtung eines ſolchen ſtatiſchen Gliederungsprincips — die möglich weiteſte Spannung bei dem möglich kleinſten Seitenſchub und Widerlager — erreicht; es wird mit dem Verſchwinden der eigentlich deckenden Glieder im Gewölbe das Princip der Cohärenz völlig beſiegt; es werden damit Reſultate geliefert die in Hinſicht auf reale Dimenſionen gewiß für einen im monolithen Gliederbau befangenen Hellenen als übernatürliche und märchenhafte erſcheinen würden, und man iſt unſtreitig von Bewunderung über die Leichtigkeit und Künſtlichkeit der baulichen Mechanik durchdrungen, wenn man Beiſpiele ſieht wo die ganze Deckung eines Raums von ſolchen Dimenſionen, daß auf demſelben ein nicht kleiner helleniſcher Tempelbau Platz die Fülle hätte, von einer einzigen dünnen Säulenſtütze in der Höhe ſchwebend erhalten wird. Indeſſen zieht auch ganz natürlich die mit den Abſtandsweiten der Stützen unverhältnißmäßig ſteigende Spannhöhe der Spitzbogengurten eine gewaltige Steigerung der Decken- und Raumhöhe überhaupt, und in Folge dieſer auch die Erhöhung der äußern Strebeſtützen nach ſich. Jetzt iſt die Deckung aus lauter einzelnen, freien, für ſich ſelbſtändigen Gliedern erbildet, es iſt keine irgend bauliche Spannweite unmöglich, ſobald nur die Höhe unbeſchränkt gelaſſen wird und nur für entſprechende Widerlager geſorgt iſt; es iſt jedes Planſchema möglich zu überdecken; die Natur des Steins iſt völlig beſiegt, das Material zum Spiel geworden."

Wenn nun aber Böttticher aus den erörterten ſtatiſchen und mechaniſchen Verhältniſſen allein die Höhenrichtung der gothiſchen Architektur ableitet und über Nichttechniker und romantiſche Enthuſiaſten ſpottet, die in jener ein den Charakter des Chriſtenthums ausdrückendes und vom Geiſt der Religion ausfließendes Reſultat, ein Ergebniß der mittelalterlichen Sehnſucht zum Himmel aufzuſtreben erblicken, ſo zeigt doch die ganze chriſtliche Architektur deutlich genug die Höhenrichtung im Unterſchied von dem griechiſchen Tempel, der ſich mit ſicherem Behagen in der Längenrichtung ausbreitet, bei dem die Horizontallinie vorherrſcht. Während der Winkel des Dachs hier ein ſehr ſtumpfer iſt, wird er in der echt chriſtlichen Baſilika ſogleich ſpitz, und indem das Mittelſchiff doppelt ſo hoch iſt als die Seitenſchiffe, tritt ſchon

durch dieſe Gliederung die Höhenrichtung bedeutſam hervor. Die Griechen haben den Steinſchnitt gekannt, Demokrit hat ihn theoretiſch erörtert, aber ſie haben ihn nicht entwickelt, weil ihrem Geiſt der geradlinige Gegenſatz des Horizontalen und Verticalen und das Vorherrſchen des erſtern genügte. weil ſie durch Säule und Architrav das ſymboliſche Bild ihres Lebens und ihrer Gottesanſchauung geben konnten. Die Kirche dagegen ward Innenbau, ſie war nicht das Haus für eine Bildſäule des Gottes, ſondern die heilige Verſammlungsſtätte der Gemeinde zum geiſtigen Gottesdienſt, und mit dem Herzen, mit den Gebeten ſtiegen auch die Steine der Pfeiler zu Gott empor. Das Mittelalter erfand jene bewundernswerthe Technik des gothiſchen Stils, weil durch ſie allein dem dunkeln Drang der Gemüther ein Genüge geleiſtet, weil durch ſie allein die Kirche zu einem Sinnbilde des Gottesreichs werden konnte. Der Rundbogen leitet in ſeinem Umſchwung das Auge wieder herab, in ſeinem ununterbrochenen Halbkreis wird im Fluſſe der Linien der Mittelpunkt der Höhe nicht feſtgeſtellt und feſtgehalten; der Scheitelpunkt des Spitzbogens aber erſcheint als die wechſelweiſe einander ſich ſtützende Verbindung zweier emporſtrebender Glieder; der Blick wird hier nicht wieder hinabgelenkt, ſondern doppelt emporgeführt und in der höchſten Stelle als der ſichtbaren Mittellinie des ganzen Baus feſtgehalten. Die höchſte Stelle erſcheint als der Zielpunkt aller Kräfte, die zu ihr aufſtreben um in ihr gegenſeitig Halt und Ruhe zu finden. Wie Leib und Seele in der Natur, ſo entſprechen ſich in der Kunſt Geiſt und Technik, Idee und Material. Die allgemeine Anwendung des Spitzbogens im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert beweiſt daß eine allgemeine Forderung des Volksgemüths in ihm befriedigt, eine Grundſtimmung der Zeit in ihm ausgeſprochen wurde, wenn auch ſeine erſte Erfindung und Anwendung nicht aus äſthetiſchen, ſondern aus ſtatiſchen und techniſchen Rückſichten entſprungen ſein mag. Die ungeheuern Räume der Peterskirche wurden wieder mit Kuppel- und Tonnengewölben überdeckt, als die ganze Geiſtesrichtung der Nationen eine andere geworden war. Es wäre lächerlich in der Phyſiologie die mechaniſchen und chemiſchen Geſetze und Lebensbedingungen verachten zu wollen, aber in höchſter Inſtanz gilt bei den Organismen der Natur wie bei denen der Kunſt das Schiller'ſche Wort:

Es iſt der Geiſt der ſich den Körper baut.

Allerdings nimmt der Geiſt auf das Material Rückſicht, und wie dem Dichter oft der gebotene Reim einen Gedanken, das vorgeſchriebene Versmaß eine eigenthümlich ſinnvolle Wendung hervorruft, ſo regt und lockt auch die Beſchaffenheit des Stoffs den Architekten zu manchen conſtructiven oder verzierenden Formen an. Das Material ſelbſt muß für monumentale Werke von Stärke und Dauer ſein, es muß die Möglichkeit einer freien Behandlung von Seiten des Künſtlers gewähren, es muß durch ſeine eigene äußere Erſcheinung der Tragkraft oder der Schwere, die ihm einwohnt, auch einen ſogleich faßlichen, ſichtbaren Ausdruck geben, damit wir ohne Reflexion das Weſen und die Bedeutung der Sache in ihrer Form anſchauend erkennen.

Zur Stütze und zum Tragbalken bietet die Natur dem Menſchen das Holz des Baumſtamms dar, und Säulen und Dach ſind ganz gewiß auch überall zuerſt in Holz ausgeführt, die hier gewonnenen Formen auch auf den Steinbau übertragen worden. Aber ſobald man nicht bei dem einfachſten Block- und Gebirgshauſe ſtehen bleiben und vom Bedürfnißbau zu monumentalen Werken fortſchreiten will, erſcheint das Holz zum Raumverſchluß wenig geeignet, und wenn man es in würfelförmige Klötze zerlegen und daraus eine Wand zuſammenfügen will, ſo ſteht die Faſerung nach dem natürlichen Wuchs mit ihrer gegebenen Richtung der künſtleriſchen Freiheit entgegen; ſie öffnet auch die Maſſe ſelbſt der eindringenden Feuchtigkeit und ſetzt ſie durch Verwitterung einem baldigen Untergang aus, während das Denkmal oder das öffentliche Gebäude für die Dauer ſein ſollte. Stellt man aber nur ein Balkengerüſt von Holz auf und füllt die Zwiſchenräume mit Steinen, mit gebranntem Thon oder getrocknetem Lehm aus, ſo hat man im Material ſelbſt eine unverbundene Zweiheit, die der Einheit des äſthetiſchen Eindrucks im Wege ſteht, und will man durch Verputz das Ganze verkleiden, ſtatt ſein Material zu zeigen, ſo gibt das den ebenſo äußerlichen als in ſeiner Unwahrheit nüchternen Schein einer gleichen Fläche ohne conſtructive Gliederung. Viel anſprechender wirkt es da, wenn im Bedürfnißbau, wie bei dem Bauernhauſe, das Holzgerüſte ſichtbar bleibt und durch einen beſondern Anſtrich gegen die Witterung geſchützt wird; ja es ließe ſich hier vielleicht eine ſymmetriſch mannichfaltige Gliederung in dieſem ſogenannten Riegelbau erzielen, es ließen ſich die Zwiſchenräume durch den Schmuck von Gemälden oder Reliefs aus gebranntem Thon

reizend und ſinnvoll verzieren; für monumentale Werke aber ergibt ſich, abgeſehen von den Balken und Sparren des Dachs, ein anderes Material als das paſſende.

Dieſes Material iſt der Stein. Wie er im Fels des Gebirgs den feſten Kern und damit das architektoniſche Gerüſte des Erdkörpers ſelbſt bildet, wie er in Maſſen bricht, die ſich ebenſo gut zu Balken und Platten wie zu Quadern verarbeiten laſſen, ſo veranſchaulicht er in ſeiner eigenen Ausdehnung, Stärke und Schwere den innigen Zuſammenhang dieſer Momente und eignet ſich deshalb ganz beſonders für den äſthetiſchen Ausdruck von Kraft und Laſt und ihrer Wechſelwirkung, den die Baukunſt darzuſtellen hat. Das Gefüge des Steins ſelbſt iſt bald härter, wie im Granit, Sienit, Porphyr, bald weicher, wie im Sand- und Kalkſtein oder Trachit, und er bietet ſich ſelbſt dadurch bald zu feinerer, bald zu breiterer und derberer Behandlung im Ornamente dar, ſowie er auch durch den Ton ſeiner Farbe die Stimmung des Gebäudes zu größerer Klarheit bringen hilft; man denke an die Dome von Köln, Strasburg und Mailand, oder an die honiggelb ſchimmernden Marmortempel Athens. Die Steinarchitektur verzichtet ſelbſt auf einen großen Theil ihrer Würde und ihres tiefern Reizes, wenn ſie durch Bewurf und Anſtrich ihr Material verdeckt, ſtatt es zu zeigen und künſtleriſch durchzubilden, obwol ſie andererſeits allerdings die Wirkung einzelner Ornamente durch den Glanz des Goldes oder einer leuchtenden Farbe erhöhen kann. Es iſt nicht blos ſeine die kleine Anhöhe beherrſchende Stellung die dem Palaſt Pitti in Florenz die größere Herrlichkeit ſeines Eindrucks vor der neuen Reſidenz in München ſichert, ſondern ſie beruht auch darauf daß dort der rauhe Mauerſtein in ſeiner cyklopiſchen Wucht ſichtbar bleibt und dennoch durch die klare Macht des Ebenmaßes in den harmoniſchen Linien, Gliederungen und Grundformen des Baus beherrſcht wird; der Sieg der Idee über die trotzige Gewalt der Natur ſchmückt ſich um ſo mehr mit dem Glanze der Erhabenheit, wenn auch die Stärke des überwundenen Widerſtandes vor Augen ſteht und das Ungefüge ſelber ſich der heitern Anmuth fügen muß.

Künſtlich bereitete Steine, gebrannter Thon oder getrockneter Lehm, mußten in Gegenden die an Steinen arm ſind, dieſe ſeit Jahrtauſenden erſetzen, ſchon bei den alten Babyloniern als ſie den großen Thurm bauten. Der Backſtein kann ſich dem Stein-

bau verbinden, wenn dieſer die tragenden Haupttheile, die hervortretenden Pfeiler der Ecken, oder das umſchließende Geſims mit maſſigen Blöcken bildet und jener als das leichtere Material nun zur raumabſchließenden Füllung dazwiſchen verwendet wird. Der Backſtein, ſagt Viſcher ſehr beachtenswerth, läßt ſich durch die Fügungsweiſe zu einer in mannichfaltiger Zeichnung an Stickerei erinnernden Darſtellung der Flächen verwenden; er läßt ſich aber auch aus verſchiedenfarbigem Thon bereiten, in verſchiedenen Farben glaciren, und die ſo gefärbten Einzelglieder können in ihrer Fügung wie eine Moſaik zu beliebiger Form zuſammengeſtellt werden, wozu noch die plaſtiſche Belebung durch Vor- und Zurückſtellen tritt. Hier iſt eine Auskunft der fruchtbarſten Art aus der Streitfrage der Polychromie gegeben, und daraus muß auch der Steinbau offenbar noch mehr lernen als bisher; er muß, wo er ſich zur Verbindung mit der Farbe nicht entſchließen kann und will, durch Anwendung verſchiedenen Farbentons im Geſtein und durch Beiziehung des Backſteins in Gliedern und Ornamenten eine Vielfarbigkeit ohne Anſtrich entwickeln.

Die neuere Zeit hat auch zur Anwendung des Eiſens gegriffen; ſeine Stärke und die Leichtigkeit ſeiner Verbindung eignet es zur Ueberſpannung großer Räume; ſeine Stärke bei geringem Umfang gibt ihm beſonders einen raumöffnenden Charakter, wodurch es ſich im Innern von Gebäuden zu Treppen, Galerien, Emporbühnen paſſend erweiſt. Legt man aber die Laſt eines maſſenhaften Gebälkes auf dünne Eiſenſäulen, ſo wird uns erſt die Reflexion ſagen müſſen daß ſie daſſelbe dennoch tragen können, für die unmittelbare Augenfälligkeit der Erſcheinung aber wird es ein Misverhältniß und Widerſpruch ſein. Für Gebäude die dem Licht einen allſeitigen Durchgang auch von oben her durch das Dach gewähren ſollen, wie Gewächshäuſer oder die Paläſte zu Induſtrieausſtellungen, eignet ſich das Eiſen vortrefflich um das Gerippe des Baus zu bilden, während die Füllung mit durchſichtigen Glasſcheiben hergeſtellt wird. Doch macht das Ganze mehr den Eindruck eines leicht aufſchlagbaren lichten Zeltes, als der monumentalen Dauer und Gediegenheit, und gibt auch bei einer reichen Gliederung weder außen noch innen die Schattenwirkung, welche die architektoniſchen Maſſen ſo maleriſch umſpielt und ſondernd verbindet, wenn der feſte undurchſichtige Kern der Gebäude bald vor bald zurücktritt. Außerdem aber verſpricht die Bildbarkeit des Eiſens durch Guß und

Schmieden und die Zierlichkeit der Formen die ſich hier der Stärke paart, dieſem Material eine große Zukunft im Ornament, wie man es jetzt ſchon ſowol zu gothiſchen Thurmhelmen als zu Fenſterroſen und Balkonen verwendet.

Kernform, Kunſtform, Ornament und Geräthebildung.

Durch Statik und Mechanik hängt die Baukunſt mit der Wiſſenſchaft, durch die Ausführung ihrer Entwürfe mittels der Arbeit der Maurer, Zimmerer, Tiſchler und durch ihre Sorge für die Bedürfniſſe des menſchlichen Lebens hängt ſie mit dem Handwerke zuſammen; aber ſie erhebt ſich dadurch in das Reich der Freiheit und Schönheit, daß ſie nicht blos durch das Ganze in der Harmonie ſeiner Theile eine Idee veranſchaulicht, ſondern auch jedem einzelnen Gliede diejenige Geſtalt verleiht welche ſeiner Function entſpricht, damit es durch ſeine Form ſeinen Begriff, ſeine Leiſtung und die Einwirkung ausdrückt die es in der Verbindung mit andern Gliedern empfängt. In der Architektur treten die unſichtbaren allgemeinen Weltkräfte zu Tage, die jedes Atom der Materie und zugleich den Umſchwung der Himmelskörper bedingen und beſtimmen, Bewegung und Schwere, oder die Kraft der Ausdehnung und des Zuſammenhangs der Maſſe, die Entfernung ihrer Theile und das Band des gemeinſamen Mittelpunkts in deren Wechſelanziehung. Die dynamiſche Auffaſſung der Natur, die in neuerer Zeit mit der ihm eigenen Schärfe und Klarheit Immanuel Kant aufgeſtellt, ſteht keineswegs in einem unverſöhnlichen Gegenſatze mit der Atomenlehre der Phyſik und Chemie unſerer Tage. Durch dieſe letztere wird aus der ſcheinbar unterſchiedloſen Maſſe der Stoffe und Körper ein vielfachſt in ſich geſondertes harmoniſches Ganze, aber das kleinſte Atom iſt doch immer ſchon Materie, es iſt ſchon ſchwer und ausgedehnt, und in beiden Ausdrücken iſt ſein Weſen begründet und begriffen. Bloſe Schwere, als das Streben zur Einheit und zum gemeinſamen Mittelpunkt, würde, wenn ſie allein wirkſam wäre, alles Geſchiedene in dem Einen Punkt zuſammenziehen und ſo verſchwinden laſſen; bloſe Fortbewegung vom Ausgangspunkt würde in einſeitiger Thätigkeit alles ins Endloſe zerſtreuen und alle Continuität und Verbindung aufheben. So würde die

alleinthätige Schwere die Planeten an die Sonne reißen, die alleinthätige Bewegung ſie in gerader Linie von ihr forttreiben; aber indem beide zuſammenwirken, entſteht der geſetzmäßige Umſchwung und die lebenskräftige Beziehung der Himmelskörper aufeinander. Und ſo entſteht auch im einzelnen Atom die zuſammenhängende Materie durch die bewegende Kraft der Ausdehnung als des Ausgangs vom Centrum, und durch die an das Centrum bindende und dadurch alles zuſammenhaltende Kraft der Schwere. Indem ſo in ewigem Aus- und Eingang das Leben der Natur beſteht, ſind die Bewegung mit ihrem Reſultat, der Ausdehnung, und die Schwere mit ihrem Reſultat, dem Zuſammenhang, die allgemeinen Grundkräfte die den Dingen einwohnen, oder vielmehr die in ihrer Wechſelwirkung die Materie ſelbſt und in der Materie ihre eigene Aeußerung und Erſcheinung hervorbringen. In der gewordenen Materie ſelbſt wirkt die Bewegung fort als Trennung und Scheidung einzelner Atome und ganzer Himmelskörper, die Schwere oder Anziehung als Geſtaltungskraft der Weltſyſteme wie der Continuität der irdiſchen Dinge.

Will nun die Baukunſt als die Idealiſirung und Verklärung der anorganiſchen Natur uns ein Bild des Kosmos geben, ein wohlgeordnetes, zweckvolles, durch die Erfindungskraft des Geiſtes geſtaltetes Werk zur Wohnſtätte des Geiſtes hinſtellen, ſo muß ſie jene Grundkräfte der Materie in ihrer Thätigkeit und in ihrem Gleichgewichte zeigen; ſie muß dieſelben in einer Sonderung von Kraft und Laſt, von tragenden und getragenen Theilen hervortreten und ihre Verbindung zur Einheit erſcheinen laſſen; ſie muß dabei die einzelnen Glieder ſo bilden daß ihre beſondere Bedeutung augenfällig in ihrer Geſtalt ſich kund gibt, und die Function des Tragens, des Verbindens, des Raumabſchließens in ihrer Form einen allverſtändlichen Ausdruck findet.

Vor allem muß die äußere Erſcheinung das Innere offenbaren, müſſen die conſtructiv bedeutenden Theile auch ſichtbar und mächtig hervortreten und dürfen nicht unter der glatten Hülle einer gemeinſamen Oberfläche oder unter allerhand nichtsſagenden Verzierungen verborgen werden. So erſcheint der Gegenſatz der Säulen und des Architravs im griechiſchen Tempel ſogleich als das Grundgerüſte des Baus, ſo hat die Gothik alle todte Maſſe überwunden, und die Starrheit der Mauer aufgelöſt in die Gliederung der Strebepfeiler und der Fenſter zwiſchen ihnen; die Bogen welche im Innern die Pfeiler miteinander verknüpfen,

tragen die Felder der Decke, und alles für den ſtatiſchen Organismus Wichtige wird als ſolches auf den erſten Blick erkannt. Wenn dann auch die ſpätere venetianiſche und römiſche Palaſtarchitektur die überwiegende Höhenrichtung verläßt und antike Formen ſtatt der gothiſchen aufnimmt, die Pilaſter und Halbſäulen der einzelnen Stockwerke tragen doch die architravähnlich auf ihnen ruhenden Geſimſe, die Mauer erſcheint als raumverſchließende Füllung zwiſchen ihnen, und noch in den Ruinen erfreut uns das wohlgeordnete gewaltige Steingerippe, das den Unbilden der Zeit und der zerſtörenden Menſchenhand trotzte, im Otto-Heinrichs-Bau, der den innern Hof des Heidelberger Schloſſes auf der Oſtſeite begrenzt. Auch die Pinakothek in München kann als ein gelungenes Werk in dieſem Stile bezeichnet werden. Dagegen ſind die Giebel welche an einem andern Theile des Heidelberger Schloſſes hoch in die Luft ragen ohne daß Seitenwände und Dach ſich an ſie anſchließen, mit ihren Fenſtern hinter denen keine Gemächer ſind, ein leerer und eitler Schein, ein blos Aeußeres, dem gar kein Inneres entſpricht, was womöglich noch ärger iſt als wenn das Innere und die conſtructiv nothwendigen Theile des Baus zwar vorhanden ſind, aber durch eine willkürliche Decoration der Schauſeite überkleidet werden, ſodaß dieſe dann eine Geltung für ſich anmaßlich erheiſcht, die Kernform des Baus und die innere Anordnung ebenfalls für ſich hinter ihr ſtehen bleiben, und eine unvermittelte Zweiheit ſtatt der Einheit des Organismus, ein Widerſpruch des Innern und Aeußern ſtatt ihres Sichentſprechens in der Kunſtſchönheit, ein Außereinander von Nothwendigkeit und Willkür, ſtatt ihrer Durchdringung und Verſöhnung in der geſetzerfüllenden Freiheit, der Erfolg eines Strebens iſt welches den Schein ſtatt der Wahrheit ſich zum Ziel ſetzte und gerade durch ſeine Gefallſucht das Wohlgefallen des reinen Geſchmacks einbüßt.

Jedes einzelne Glied des Baues ſoll ferner ſo geſtaltet werden daß ſein Weſen und ſeine Bedeutung in ſeiner Form klar zu Tage tritt. Der Begriff der Säule zum Beiſpiel iſt der des Tragens und Raumöffnens. Stände aber ihr Schaft unmittelbar auf dem Erdboden und ruhte das Gebälk unmittelbar auf jenem, ſo wäre weder ausgeſprochen daß ſie nicht von der Laſt in den Boden gedrückt iſt, noch in das Gebälk ſich einbohrt und dieſes ſo um ſie herniederrutſchen kann; ſie bedarf deshalb einer Baſis, auf der ſie ſteht, die ſie von der Erde ſcheidet, und eines Zwiſchengliedes zwiſchen ihr und dem

Gebälk, einer Platte, die sie deckt und auf der der Architrav dann lagert. Würde die Säule nach oben hin stärker als sie am untern Ende ist, so stünde sie selbst weniger fest und hätte an ihrer eigenen stets wachsenden Schwere schon zu viel zu tragen als daß sie für die Aufnahme einer weiteren Last besonders geschickt erschiene; es tritt also das Gegentheil ein, die Säule verjüngt sich von unten nach oben, sie gewinnt dadurch sichersten Stand und wird selbst stets leichter und leichter, sie scheint sich freiwillig der Last entgegenzuheben. Nun trifft sie mit dieser zusammen, ihrem Streben wird Halt geboten, und sie erhält für ihre eigene Gestalt den Abschluß durch das Capitäl, indem ihre Kraft mit nachdrängender Stärke und Fülle dem Druck entgegenschwillt, aber im Umschwung einer Wellenlinie zu sich selbst zurückgebogen wird, während die Ausladung des Capitäls von unten betrachtet einen elastischen Gegensatz gegen die zur Kegelform sich hinneigende Verjüngung bildet und den Anschein bietet als breite die Säule sich nunmehr selber aus um der Last eine größere Unterlage zu gewähren. Würde die Säule unter der Last leiden, so würde sie (gleich einem schwachen Stock auf den wir uns stützen) in der Mitte ausweichen oder brechen; die Statik verlangt also die Verstärkung der Mitte, und diese gelinde Anschwellung, welche die gleichmäßige Verjüngung unterbricht, zeigt an der Gestalt der Säule selbst die Einwirkung der Last an, die sie trägt, macht sichtbar daß sie nicht müßig ist, und gibt ihr den Anschein eines elastischen Lebens, den die unverjüngte oder ohne Anschwellung in der Mitte regelmäßig verjüngt aufsteigende Säule entbehrt und ohne den diese uns nüchtern und schwunglos dünkt. So sind Basis, Capitäl und Schaft der Säule durch ihren Begriff gefordert, und wiederum dürfen diese drei Theile nicht von gleicher Mächtigkeit sein, oder gar Basis und Capitäl überwiegen, wie bei manchen Stützen in den Grottentempeln Indiens, sondern der Schaft muß als die Hauptsache, Basis und Capitäl als die Begrenzung desselben vor Augen stehen. Dies ist die architektonische Gestaltung der Säule um durch ihre Form den Begriff eines tragenden Gliedes auszusprechen und das structiv Nothwendige wie einen Ausdruck freier Lebensthätigkeit erscheinen zu lassen; diese bauliche Formensprache haben die Aegypter in den ersten Anfängen gefunden und verstanden, die Griechen aber zu künstlerischer Vollendung gebracht. Dagegen ist es eine fremde Symbolik, wenn die Aegypter auch

eine Säule in Form der Lotosſtaude, das Capitäl als Lotosblume geſtalten, weil ihnen der Lotos das Sinnbild der aufſtrebenden Erdenkraft iſt, die das Symbol des Himmelsgewölbes, das ſternengeſchmückte Tempeldach, tragen ſoll. So anziehend es iſt hier zu erkennen wie die Aegypter unſere Anſicht von dem Bauwerke als einem Bilde des Kosmos ſchon durch die bewußte That beſtätigt haben, ſo dürfen wir uns doch nicht verhehlen daß wir nicht unmittelbar durch den Anblick und das äſthetiſche Gefühl, ſondern erſt durch Reflexion, durch eine Erkenntniß des Sinnbilds und durch die Ueberſetzung deſſelben in den Gedanken zu jener Idee gelangen, wir dürfen nicht verhehlen daß ſolch eine plaſtiſche Nachbildung eines Naturorganismus die Grenze der Architektur ſogleich überſchreitet, wenn derſelbe ſich nicht von ſelbſt ganz beſonders zur Erfüllung des baulichen Zweckes eignet. Das iſt hier aber keineswegs der Fall. Die Lotosſtaude iſt zu ſchwach ein ſchweres Gebälk zu tragen, und ihre aufgerichtete Knospe gibt dazu ein nach oben ſich verjüngendes Capitäl, das die Beziehung auf die Laſt und die Einwirkung derſelben nicht ausſpricht.

Dabei ſind die Säulen zugleich raumöffnend, ſie geſtatten Durchblick und Durchgang zwiſchen ihnen, und hierfür eignet ſich die runde Form des Schaftes, da die Kreisfläche den kleinſten Raum einnimmt, die Ecken nicht ſich in den Weg ſtellen und das Zuſammenrücken der Seiten aneinander zur Bildung einer Mauer ausgeſchloſſen wird, was bei quadratförmigen Pfeilern nicht der Fall iſt. Die Aegypter näherten den quadratförmigen Pfeiler durch Abſtumpfung der Kanten dem Kreis, ſie machten ihn zum Acht- oder Sechzehneck, und dieſem näherten wieder die Griechen den runden Säulenſtamm durch Canneliren. Hier indeß iſt der Kreis das Erſte und Bleibende, und die ſechzehn oder vierundzwanzig Vertiefungen rings um denſelben herum, zwiſchen denen die Punkte der Kreislinien bei den Doriern als Kante, bei den Joniern als Streifen des Schaftes ſtehen bleiben, geben in der Abwechslung mit dieſen nur das entwickelte Bild des Kreiſes ſelbſt und veranſchaulichen wie die einzelnen Punkte der Umfangslinie ebenſo durch die Radien gleichmäßig und allſeitig vom Centrum ausgeſtrahlt als zum Centrum hingezogen werden. Alſo haben wir auch hier wieder Anziehung und Abſtoßung als Grundbegriff der Materie vor Augen: in den vorſpringenden Kanten und Streifen die Kraft ausdehnender Bewegung nach

außen, in den vertieften Riefen und Rinnen die Kraft der Anziehung nach innen. Und während die Aegypter oft viele ihrer Säulen durch horizontalliegende Bänder in mehrere Abtheilungen übereinander scheiden und dadurch die herrschende Höhenrichtung auf eine unpassende Art brechen, wird durch jene hellenische Gliederung des Säulenstamms in eine Reihe schmaler aufwärts strebender Linien und Flächen die Höhenrichtung noch viel entschiedener über die Dicke der Säule hervorgehoben, und zugleich ein viel energischeres Spiel von Licht und Schatten als durch die bloße Rundung hervorgerufen.

Ich hatte hierbei die Säule im Auge die dem rechtwinklig auflagernden Balken zur Stütze dient, an welcher also der ungebrochene Gegensatz von Kraft und Last zur Erscheinung kommt; eine etwas andere Bewandtniß hat es mit der Säule oder dem Pfeiler, wenn sie durch Bogen miteinander verbunden werden wie in der romanischen, der gothischen Architektur. Der Bogen verbindet sie, indem er zugleich ihre Bewegung nach oben, wenn auch in einer andern Weise und Richtung, noch fortsetzt, indem er ihnen die Decke tragen hilft, und das Capitäl hat hier also weniger den Abschluß als den Umschwung und die Ausbreitung der aufstrebenden Kraft nach andern Richtungen hin zu versinnlichen. Die romanische Architektur fand nun die ebenso zweckmäßige als schöne Form des Würfelcapitäls. Es galt nämlich das Quadrat der Grundfläche der Bogen mit dem Kreis der Säule zu vermitteln; man setzt daher einen Würfel unter den Bogen, rundet denselben aber nach unten hin ab, sodaß die Seitenflächen nach unten zu in einen Halbkreis ausgehen und eine bogenförmige Begrenzung erhalten, und von unten aufsteigend gewinnt der Blick in der Curve des Capitäls den Anlauf zu der weiten radförmigen Schwingung des Bogens; die schlanke Säule beginnt sich im Capitäl zum Gewölb der Decke zu erweitern.

Ersetzte man die Säule durch den Pfeiler als Gewölbträger, so drückte ein leicht ausladendes Capitäl gleich einem Gesimse auch hier nur die veränderte Richtung des Aufsteigens aus, und erschien wie ein festes Band um die Kraft der nun auseinander strebenden Bogen zusammenzuhalten; die Gewölbgurten dieser Bogen aber durften nicht aus dem nackten viereckigen Stamm erwachsen, sondern man bildete als ihre Träger an den abgestumpften Ecken des Pfeilers und in der Mitte seiner Seitenflächen freie schlanke Halbsäulen; der Pfeiler glich nun einer

Gruppe von Säulen, die durch einen festen Kern verbunden waren, er zeigte einen schönen Wechsel eckiger und runder Formen, er schien sich selber sowol zum Gewölb zu entfalten, als dieses auf ihm ruht und seine Form bedingt. In diesem Sinn hat die gothische Architektur ihre himmelanstrebenden Pfeiler gebildet; im Wechsel ihrer Umfangslinie, die den Gedanken eines elastischen Einziehens und Hervortretens veranschaulicht, könnte man eine Wiederholung der griechischen Säule mit ihren Stägen und Furchen erblicken; allein hier ist der runde cannelirte Stamm in seiner Einheit die Hauptsache, und er als Ganzes trägt den Architrav, während jeder vortretende Rundstab am gothischen Pfeiler einen bestimmten Bogen trägt, und der Kern nur zur Vereinigung dieser Gruppe von Stützen dient. Wo der Stamm zu den Bogengurten sich verzweigend auseinander geht, da schlingt sich das Capitäl wie ein Kranz um ihn herum. Wenn Böttticher in seinem classischen Werk über die Tektonik der Hellenen sagt, daß sowol jedes einzelne Glied des Baus wie die Gesammtheit aller neben dem mechanisch nothwendigen Schema noch einen solchen Habitus erhalten müssen, der jedem einzelnen Gliede den Begriff einer sich beständig entwickelnden Lebensthätigkeit in dauernder Ruhe und Unveränderlichkeit, ihrer Gesammtheit aber den Ausdruck eines organisch verknüpften Ganzen verleihe, so sehen wir mit Verwunderung daß er dieser an den griechischen Tempeln gewonnenen Wahrheitsanschauung eine Verkennung der christlichen Architektur anreiht, und behauptet es fehle ihrem allerdings staunenswerthen Mechanismus die Spiegelung der ewig wahren Natur, die organische Formensprache, die dem Stoffe durch Bildung und Fügung den Anschein eines höhern idealen Lebens für den hohen geistigen Zweck, dem er dienen soll, aufzuprägen weiß. Das organische Wechselverhältniß, der innige Zusammenhang des vielgegliederten Pfeilers und der gewölbten Decke läßt das Eine aus dem Andern erkennen, und in der Gestalt ist das Wesen und die Leistung jedes Gliedes ausgeprägt, anders als bei den Hellenen, weil eben die Leistung eine andere ist, wie ich an dem Capitäl der Säule unter der Wölbung im Unterschied von der Säule unter der wagrechten Decke oben nachgewiesen habe.

Die Mauer selbst ward in der mittelalterlichen Architektur ihrem Begriffe nach gegliedert; ihre Function, sowol die Decke tragen zu helfen als den Raum des Innern abzuschließen, erschien

in klarem Unterſchied und in ununterbrochenem Zuſammenhange zugleich dadurch daß den Pfeilern im Innern eine pfeilerartige Verſtärkung der Mauer entſprach, und daß dieſe Mauerpfeiler die Gewölbträger wurden, während die Wand zwiſchen ihnen zurücktrat, und in dünnerer Schichte nur den Raum abſchloß, deshalb auch der harte dunkle Stein dem leichten lichtoffenen Glaſe weichen durfte und die im Stile des Baus ſelbſt gebildeten Fenſter eintreten konnten. So ließ ſchon im romaniſchen Stil das Aeußere des Baus nicht blos durch das Portal, ſondern auch durch die Gliederung der Seitenwand mittels der Pilaſter, Liſenen und vom Rundbogen gekrönten Fenſter das Innere ſicher und deutlich ahnen, wie es der gothiſche Stil völlig klar ausſprach. Die Phantaſie macht eben die ſtructiven Erforderniſſe zu Motiven der Schönheit, und wie die Dachſchräge des griechiſchen Giebels ein Widerlager verlangt, und der Aufſatz eines in die Höhe ragenden Blattfächers oder einer Sphinx-, einer Greifgeſtalt die aufſtrebende Kraft der Säulen noch über dem von ihm getragenen Gebälk frei ausblühen läßt, ſo dienen auch in der Gothik die Thurmſpitzen der Strebepfeiler dieſem Zweck, und bieten zugleich Raum für die Bildſäulen religiöſer Helden, die ſie hoch über dem niedern Getriebe der Welt als Wächter und Zierden des Heiligthums emporhalten.

Es ſoll alſo die architektoniſche Geſtalt der einzelnen Bautheile ihren Sinn und Zuſammenhang im Ganzen ausdrücken, und dadurch wird dem todten Mechanismus der Stempel des Geiſtes aufgeprägt oder ein Begriff verkörpert hingeſtellt, die Kernform ſelber iſt Kunſtform, und ein Gebäude, in welchem ſie ohne allen Schmuck, aber für ſich klar und harmoniſch waltet, wird zwar einen einfachen, aber äſthetiſch bedeutenden Eindruck machen, den man auf dem Gebiete der Sculptur einer ägyptiſchen Statue, auf dem Felde der Malerei einem Bilde Giotto's vergleichen mag. Wie aber die Muſik an das beſtimmtere Wort der Poeſie gern ſich anlehnt und über der anorganiſchen Natur die organiſche ſich erhebt, ſo liebt es auch die Architektur nicht blos ſelbſtändigen Werken der andern bildenden Künſte eine Stätte zu bereiten, ſondern auch dieſe zu ihrem Dienſt zu verwenden und die eigenen Werkſtücke, die einzelnen Glieder des Baus feſtlich zu ſchmücken. Das Grundgeſetz hierfür iſt folgendes: Das Ornament darf die wirkenden, conſtructiv bedeutenden Theile des Baus nicht verdecken, ſondern es ſoll ſie hervorheben und den Sinn

und die Bedeutung derſelben plaſtiſch ausſprechen; es darf kein leerer Schmuck ſein, ſondern es ſoll aus der Kernform organiſch hervorblühen, und indem es verkündet wie die anorganiſche Materie Boden und Trägerin des pflanzlichen und animaliſchen Lebens iſt, werden doch die der organiſchen Welt entlehnten Formen im Geiſte der Baukunſt geometriſch ſtiliſirt.

Zum belebenden Schmuck einer leeren Fläche kann die Architektur zunächſt eine Verbindung der Linien verwenden, mittels deren ſie die fungirenden Glieder des Baus umſchreibt, ſie kann in dem Wechſel des Geraden und Wellenförmigen, Runden und Eckigen ein anmuthiges Spiel, in der Verſchlingung, Löſung und Fortführung der Linien einen Reichthum von Formen entfalten, deren Bewegung das Auge freudig folgt, weil ſie ſeiner eigenen entſprechen und ſie zu einer behaglichen Thätigkeit einladen. In ſolch fortlaufendem Linienſpiel, das der bunten Märchenphantaſie und dem raſtloſen Gewebe träumender Einbildungskraft entſpricht, haben ſich die Araber beſonders gefallen, und es hat von ihnen den Namen der Arabesken erhalten. Wenn aber die Fläche etwas anderes ſoll als den Raum verſchließen, wenn das Werkſtück die Function hat andere zu tragen oder zu verbinden, bekrönend oder freiſchwebend zu erſcheinen, dann wollen wir im Schmuck der es bekleidet auch ein Symbol ſeiner Leiſtung oder ſeines Weſens ſehen. Allerdings geht dieſer Schmuck aus der Verbindung mathematiſch conſtruirbarer Linien hervor, und ihre regelmäßige Wiederkehr, ihre Vereinigung um einen gemeinſamen Mittelpunkt erinnert nicht blos an die Kryſtallbildungen der irdiſchen Stoffe, ſondern zeigt auch im Schema des Sterns, der kreis- und fächerförmig entfalteten Blume, des Kelchs, wie den mannichfachen und wechſelreichen Geſtalten der organiſchen Welt ſelbſt dieſer geſetzmäßig ſtreng entworfene Typus zu Grunde liegt. Ein anderer als geometriſch ſtiliſirter Schmuck, eine unregelmäßig gebildete Fenſterroſe oder ein den einzelnen Naturgegenſtand äußerlich nachahmendes Blättercapitäl, würde aus der Harmonie des ganzen Bauweſens heraustreten, ſelbſt abgeſehen davon daß das in Stein, nicht in der weichen Maſſe gebildete Laub ſchon das Gepräge des Dauernden und Feſten dem Materiale gemäß annehmen muß.

Die Decke des Tempels erinnert im Mikrokosmos des Bauwerks an die Sternendecke des Himmels im Makrokosmos der Welt; wird ſie nun ſo gegliedert daß Balken oder Gewölbgurten

die verſchließenden Theile zwiſchen ſich ſchwebend tragen, ſo können dieſe nicht beſſer decorirt werden als durch Sterne, die von ihrer Mitte aus die Strahlen entſenden, und die für ſich als im Raum frei ſchwebend auch das einzelne Deckenfeld, abgeſehen von der ganzen Decke, ſinnvoll charakteriſiren. Die vom Mittelpunkt ausgehenden und wieder zu ihm zurückkehrenden Linien der einzelnen Strahlenſchemate und das allſeitige ſymmetriſche Gleichgewicht dieſer letztern bezeichnet die durch ſich ſelbſt thätige und ihre Entfaltung auf ſich ſelbſt bezogen erhaltende Kraft, und in dieſer Selbſtgenügſamkeit das dem Weltkörper eigene Beruhen in ſeiner Weſenheit.

Kleinere Glieder, welche gleich den Bindewörtern der Sprache oder den Gelenken des menſchlichen Körpers zwiſchen größere Theile des Baus zum Unterſcheiden und Verknüpfen eingeſchoben werden und zweckmäßig die Kernform der Platte (Abakus) haben, werden von den Griechen mit der Mäanderlinie ornamentirt, die ſchon das Gewebe der Aſſyrier hatte, die eine feſte Gurte, ein durch ineinander geſchlungene Fäden bereitetes Band bezeichnet. Rundſtäbe welche die Function des Zuſammenhaltens und Verknüpfens haben, werden paſſend mit einem Geflecht gleich Riemen ineinander gewundener Wellenlinien geſchmückt oder als ein dichter Blätterkranz gebildet.

Aus den gothiſchen Fialen blühen Kreuzblumen hervor, die Firſt- und Stirnziegel der Griechen ſind mit einer Palmette, mit fächerförmig entfalteten, frei aufgerichteten Blumenblättern verziert; ein ſolcher Palmettenkranz ſchmückt Geſimſe die nichts mehr tragen, ſondern die bekrönend abſchließen, ſodaß die Blätter hier durch keinen Druck von oben niedergebeugt werden. Dagegen verſinnlicht das niederhangende herabgebeugte Blatt eine über dem baulichen Glied ruhende, es drückende Laſt, und der wellenförmige Wulſt des Säulencapitäls (deſſen Profillinie ich übrigens nicht wie Böttticher von dieſem Naturanalogon des Ornaments abſtrahirt werden laſſe, ſondern es als Reſultat des Conflicts von Säule und Gebälk, als Ausdruck des Umſchwungs der aufſtrebenden Kraft faſſe, welcher plötzlich Halt geboten wird, und deren überquellende Fülle in ſich ſelbſt zurückfließt), der ſogenannte Echinus, ſage ich, wird deshalb durch einen Kranz niederfallender Blätter bezeichnet, welche die Dorier aufmalten, die Jonier im ſogenannten Eierſtab plaſtiſch hervorbildeten. Während das doriſche Capitäl ſtark ausladet und die Blätter tief geſenkt

ſind, weil die ſchwere Wucht des ganzen Gebälkes auf der gedrungenen Säule laſtet, ſcheint die ſchlanke korinthiſche Säule mit dem leichten Gebälke ſchon mehr zu ſpielen, und der doppelte Kranz von Akanthusblättern, der ihr wenig ausladendes Capitäl verziert, nickt nur an den Spitzen hernieder, während einzelne Ranken in der ſpiralförmigen Windung an die Volute des ioniſchen Abakus erinnern, und gleich dieſem ein Ringen der Gegenſätze im mehrfach wiederholten Aufſtreben der niedergebogenen Linie zeigen, deren elaſtiſche Kraft ſich endlich im Auge des Mittelpunktes ſammelt. Jene Schneckenformen nämlich an den Seiten des ioniſchen Capitäls gehören nicht zu dieſem, ſondern ſind eine eigenthümliche Entwicklung der Platte zwiſchen Säule und Gebälk. Sie ſind keine an den Tempel verſetzte Ammonshörner, wie Viſcher, oder keine am Altar aufbewahrte und an den Tempel übertragene Köpfe von geopferten Widdern, wie Ottfried Müller meint, ſondern vielmehr, wie die Seitenanſicht deutlich lehrt, ein Pfühl, der auf das Haupt der Säule wie ein weiches Polſter zum leichteren Tragen des ſchweren Gebälkes gelegt ward, der nun zu beiden Seiten überhing und aufgerollt erſchien; die Linien dieſer Windung bilden eine Spirale, in welcher ſowol das herabdrückende Moment des Dachs als das aufwärts ſtrebende der Säule in dem ſchwungvollen Umkreiſen des Mittelpunkts und damit an dem verbindenden, vermittelnden Glied die Weſenheit der von ihm vermittelten Extreme ſichtbar wird.

Iſt die Säule Trägerin von Bogen und Stütze von Gewölben, ſo wird durch dieſe die aufſtrebende Kraft wenn auch in veränderter Richtung noch fortgeſetzt, und wie das ſteilere Würfelcapitäl dieſen Uebergang und Umſchwung vermittelt, ſo iſt ſtatt ſeiner oder neben ihm die romaniſche Architektur reich an Ornamenten, die denſelben Begriff verſinnlichen. Um die kelchförmig ſich erweiternde Säule ſchlingen ſich Pflanzenſtengel, die in Blätter auswachſen und unter den Ecken der quadratförmigen Deckplatte gleich den Ranken des korinthiſchen Capitäls ſich ſpiralförmig winden, die Rundform in die des Quadrats ſanft hinüberleitend und zugleich einen leichten Druck und das elaſtiſche Gegenſtrecken veranſchaulichend, während in der Mitte zwiſchen ihnen ſtern- oder palmettenartige Blumen frei emporragen, da ja die verticale Richtung auch im Bogen fortbeſteht. Ein kühneres Spiel der Phantaſie läßt jene Pflanzenſtengel in Schlangen übergehen oder erſetzt ſie durch Vogelgeſtalten und andere Thiere, die

ſich mit langgedehnten Hälſen verſchlingen, in umgekehrter Stellung die Ecken bilden und Masken, ſelbſt diaboliſche Fratzen in ihrer Mitte haben. Hier wuchert allerdings das Willkürliche über dem Nothwendigen, und der klare Formgedanke birgt ſich in ein groteskes oder allegoriſches Gewand. Dagegen führt die Gothik alles wieder auf das Maß des Einfachſchönen. Wo ihr vielgliedriger Pfeiler ſich in die vielfachen Gewölbgurten verzweigt, da umgibt ihn, der ſich unter einer leichten Platte zur ſteileren Kelchform entwickelt, ein Kranz von Blumen und Blättern, „durch welche die edle Geſtalt des Stammes durchblickt wie durch das Frühlingslaub der Bäume." Schnaaſe fügt dieſer anmuthigen Vergleichung noch weiter hinzu: durch die zarte Schwingung ſeines Kelchs leitet das gothiſche Capitäl ſanft von dem ſenkrechten Stabe in den Bogen über; das Blattwerk, das oft nur auf den Dienſten (den vorſpringenden Halbſäulen rings um den Pfeilerkern) liegt, aber durch deren Nähe den ganzen Schaft zu umwinden ſcheint, verbindet dieſen ſo viel als nöthig zu einem Ganzen; durch das Spiel ſeiner horizontalen Schatten unterbricht es die bedeutſamen ſenkrechten Linien der Gliederung und läßt ſie nicht monoton werden.

Das einfachere romaniſche wie das gothiſche Capitäl ſcheinen mir auch durch ihr Ornament die Behauptung Böttticher's zu widerlegen, daß in der mittelalterlichen Architektur alle charakteriſirenden Extremitäten dem Kreiſe des blos Gedachten, des mathematiſchen Schematismus angehören, und in keinem Fall die tektoniſche Form, den Organismus der Gliederung ausſprechen. „In Hinſicht der Kunſtform muß man geſtehen die Germanen ſeien durch und durch energiſche, aber rohe, der organiſchen Außenwelt oder dem bildenden Einfluſſe der Natur entfremdete Handwerker, die Hellenen dagegen ſeien durch und durch geſittigte, aber in der Natur eingeſchloſſene, nur von der Mutterbruſt derſelben ihren geiſtigen Lebensſtrom ſaugende Dichter geweſen; und wie nach den Anſchauungen ihres religiöſen Bewußtſeins ihre Götter in nimmer alternder Jugend blühen, ſo ſind auch ihre tektoniſchen Kunſtformen immer ſo friſch und ſo jung wie die Natur, und werden ebenſo unverwelklich dauernd, immer ſo dieſelben ſein wie dieſe." — Ich unterſchreibe gern das zum Preis der Griechen Geſagte, aber wie ich glaube daß neben dem Lorber Homer's auch ein immergrüner Kranz für Shakſpere's Haupt gewachſen iſt, daß neben Phidias auch ein Raphael

ewiger Ehren genießt, von einem Händel, Mozart, Beethoven zu ſchweigen, da ſolche Künſtler neue Aufgaben mit gleicher ſchöpferiſcher Kraft wie ihre helleniſchen Genoſſen löſten, ſo werden wir ſagen müſſen daß für das was ſie ſagen wollten und nach ihrer Geiſtes-eigenthümlichkeit und Weltſtellung ſagen konnten, die Griechen auch in der Baukunſt muſtergültig ſind, daß aber der gegliederte Innenbau für einen geiſtigen Gottesdienſt und die Ueberwindung der Maſſe im freien Aufbau aller Glieder wie zu einem ſichtbaren Gottesreich von ihnen nicht angeſtrebt, nicht vollbracht wurde, daß jedoch durch die Art und Weiſe wie die Gothik dieſes vollendete, der germaniſche Geiſt nicht blos einen berechnenden Verſtand, ſondern eine wunderbare Poeſie in der Verſchmelzung von Tiefſinn und Anmuth entfaltet, eine Phantaſie bewieſen hat die in der Organiſation des Ganzen wie in der Durchbildung des Einzelnen nicht nachahmend, ſondern in originaler Größe Herrliches leiſtete.

Es mögen dieſe Beiſpiele, die wir noch durch die Portale und Fenſterroſen des Mittelalters oder durch die Triglyphen und Metopen der Dorier und ſo vieles andere vermehren könnten, zur Erläuterung unſers Ornamentgeſetzes genügen. Nur darauf möchte ich noch hinweiſen daß alle Decoration Maß halten und nicht prunkenden Effecten nachjagen, daß ſie dem Bauſtil ſelbſt proportional ſein ſoll, einfacher, ſchlichter, ſtrenger, minder angewandt, wenn der ganze Bau weniger gegliedert in ernſter Maſſenhaftigkeit daſteht; aber wenn er in ſeiner Conſtruction ſelbſt eine reichere Gliederung, eine leichtere heitere Anmuth zeigt, ziemt ihm auch eine voller blühende, reizender entfaltete Schmückung des Einzelnen. Und wo Thier- und Menſchengeſtalten hereintreten in den Bau, wie wenn Atlanten und Karyatiden ſtatt der Säulen dienen, ſo müſſen ſie architektoniſch ſtiliſirt werden, der Schwerpunkt muß mit der Achſe ihres Körpers zuſammenfallen, ſie müſſen in ruhiger Haltung gerne zu tragen ſcheinen, ſie müſſen gleich baulichen Werkſtücken dem Geſetze der Regelmäßigkeit, der Symmetrie folgen, und in allem Weſentlichen einander gleich ſein, denn nicht die Vielheit des individuellen Lebens, ſondern die allgemeine Grundlage der Erſcheinungswelt wird in der Baukunſt ideal geſtaltet. Deshalb wiederholen die Hellenen ein und daſſelbe Ornament an allen gleichen Theilen des Gebäudes, wie das gleiche Metrum durch das ganze Gedicht in der Wiederkehr der Verſe oder der Strophen herrſcht. In der romantiſchen

Welt waltet mehr Mannichfaltigkeit, aber es bilden ſich doch beſtimmt wiederkehrende Gruppen, und in dem Wechſel ſelbſt herrſcht die Symmetrie, die das Verſchiedene doch wieder auf ein Entſprechendes bezieht, oder um das gemeinſame gleiche Weſen ſpielt die Phantaſie nur mit leiſen Variationen, die beim Blick auf das Ganze verſchwinden, beim nähern Eingehen auf das Einzelne aber eine Ahnung von der unerſchöpflichen Lebensfülle des Geiſtes und der Natur geben wollen.

Soll endlich das Ornament verſtanden werden, ſo muß es den Begriff der Function deutlich ausſprechen, ſo muß auch hier die Willkür des Künſtlers ſich dem Allgemeingültigen unterordnen, nicht in falſcher Originalitätsſucht der Erfindung des Unerhörten und Abſonderlichen nachtrachten, ſondern das Ewigwahre zu finden und klar darzuſtellen wiſſen. Hier iſt ihm die Natur Leiterin; ihre Formen prägen die ſchöpferiſchen Gedanken des göttlichen Geiſtes aus, des großen Weltbaumeiſters, den Pindar ſchon als den beſten Künſtler feiert. Und indem den verſchiedenen Völkern der Pflanzentypus ihres eigenen Landes das allgemein anſchauliche Muſter und die allzugängliche Nahrung des bildneriſchen Sinnes iſt, prägt jener Typus ſich in den Bauwerken ab, ſodaß dieſe dadurch mit der umgebenden Natur zuſammenſtimmen; wie das Innere des deutſchen Doms an den deutſchen Eichwald, ſein Thurm an die deutſche Edeltanne erinnert, ſo klingt in der italieniſchen Kuppel die Form der Pinie leiſe an, ſo zeigen uns die griechiſchen Tempel das Blatt des Akanthus und Lorbers, während die Schilfſtaude des Nil, die Lotosblume und Palme ſich an den Säulen Aegyptens wiederfinden.

Was die Architektur, herrſchend und voranſchreitend wie ihr Name beſagt, auf ſolche Weiſe im großen errungen hat, das Vermögen durch Grundform und Schmuck das Weſen und den Zweck der Sache, des Gebäudes wie ſeiner einzelnen Glieder, auszuſprechen, das lernt nun nach ihrem Vorbilde auch das Kunſthandwerk, indem es die Geräthe zum Gebrauch des täglichen Lebens nicht blos für deſſen Bedürfniſſe genügend oder zu eitlem Prunke bereitet, ſondern mit dem Nothwendigen und Bedeutungsvollen der Form das Wohlgefällige ſinnig verſchmilzt und die Zierathen bald aus der Kerngeſtalt hervorwachſen, bald deren Gedanken lebendig veranſchaulichen läßt. Auch hier ſind die Griechen muſterhaft. Schon Winckelmann ſagt: „Alle ihre Formen ſind auf Grundſätze des guten Geſchmacks gebaut und

gleichen einem ſchönen jungen Menſchen, in deſſen Geberde ohne ſein Zuthun ſich die Grazie bildet; dieſe erſtreckt ſich hier bis auf die Handhaben der Gefäße. Die Nachahmung derſelben könnte einen ganz andern Geſchmack einführen und uns von dem Gekünſtelten ab auf die Natur leiten. Die Schönheit dieſer Gefäße bildet ſich durch die ſanftgeſchweiften Linien der Formen, welche hier wie an ſchönen jugendlichen Körpern mehr anwachſend als vollendet ſind, damit unſer Auge in völlig halbrunde Umkreiſe ſeinen Blick nicht endige oder in Ecken eingeſchränkt oder auf Spitzen angeheftet bleibe." Tiefer aber hat auch hier Böttiher's Tektonik der Hellenen die Sache gefaßt und dargethan daß nicht blos die ſtille Muſik der Linien, ſondern das innerlich Nothwendige und Organiſche der ganzen Bildung, die wunderſame Durchdringung von Freiheit und Geſetz uns anſpricht und in der Form der Zweck des Werkes zu anmuthiger Erſcheinung kommt. Da iſt nicht blos das Profil der Vaſe von ſymmetriſchen Linien umgrenzt, die in ununterbrochenem Fluſſe jetzt ſich nähern, jetzt auseinander ſtreben, ſondern der Bauch, der die Flüſſigkeit aufnehmen ſoll, tritt auch als das Hauptſächliche hervor; er iſt vom Fuße getragen, der um des ſichern Standes willen eine breite Baſis hat, von ihr aus aber ſich zuſammenzieht und dann wieder gegen den Bauch hin erweitert. Darum mag ſeine dünne Mitte eine Perlenſchnur ſchmücken, von der nach untenhin ein Blätterkranz hinabſinkt, den Druck der auf dem Fuße ruhenden Laſt veranſchaulichend, während dagegen nach dem Bauch hin ein aufſtrebender Blätterkranz ſich entfaltet und jenen wie eine Blume in der Knospe trägt. Der Bauch verjüngt ſich nach oben zum Hals, und dieſem ziemt wieder zum Aus- und Eingießen die breitere Mündung, während er ſelber naturgemäß weniger Durchmeſſer hat. Den über der Lippe ſchwebenden Deckel ziert die Roſe, deren Blätter ſich ſternförmig zum Rande des Gefäßes neigen. Sind Henkel vorhanden, ſo ſpringen ſie, zum Ergreifen einladend, frei vom Gefäß ab; bei der Warwikvaſe ſind es die Weinranken, die aus dem Rebenlaub hervorwachſen, welches das Bacchiſche Gefäß paſſend umſpielt. Tiſche, Stühle ruhen auf Füßen die gleich Säulen die Deckplatte tragen; aber ſie ſollen nicht feſt am Boden haften, ſondern beweglich ſein, und an die Stelle des pflanzenartig Eingewurzelten tritt daher die Form des Thierfußes, der ſowol trägt als bewegt, in arabeskenartige Pflanzengebilde übergeht und ſtatt des

Capitäls daraus wieder gern ſich den Thierkopf als Abſchluß erheben läßt. So groß die Fortſchritte in Bezug auf die Leuchtkraft unſerer Lampen ſind, ſo ſtillos und ungefällig iſt in der Regel deren Geſtalt, während die antiken Candelaber, ſicher auf den drei ſchwungvoll hervorſpringenden Füßen ruhend, gleich der Säule verjüngt und cannelirt als zierlich ſchlanker Stamm hervorſprießen und dann zum Abſchluß ſich becherförmig erweitern, um in die ſo bereitete Vertiefung die Lampe aufzunehmen.

Ich ſah in Pompeji eine Wage; die Schale ward durch die ausgebreiteten Schwingen von vier Vögeln ſchwebend gehalten, und um den Schwanenhals derſelben, der ſich über den Rand erhob und wieder abſenkte, waren die Kettchen gewunden, die ſich oben am Wagbalken einigten; Gewichtſtein war der Kopf des Handelsgottes Mercurius. Ein Jagdbecher mag an das auf der Jagd ſelber erbeutete Trinkhorn erinnern, aber eine früher beliebte Mode, ſilbernen Menſchen- oder Ochſenfiguren den Kopf als Deckel abzunehmen und den Rumpf mit Wein zu füllen, erſcheint doch ſinnlos. Niemand trinkt aus Thürmen mit gothiſchen Zinnen und normanniſchem Maßwerk; die Grundform ſoll dem Zweck des Geräthes gemäß ſein.

Auf Bereitung und Schmuck der Waffen haben alte und neue Zeit ihr Augenmerk gerichtet; auf dem Schild trug der Mann ſein Wappen und Wahrzeichen in den Kampf, oder ſchreckte das verſteinernde Bild der Gorgone; auf dem Helm lagerte die Sphinx, und hervorgetriebene Schlachtſcenen mochten ihn verzieren. Viſcher erwähnt Sturmbock und Gewehr. „Am Sturmbock kann der harte, ſpröde, dumpfe Stoß nicht beſſer charakteriſirt ſein als durch den Widderkopf. Der Hahn am Schloſſe des Schießgewehrs ſchnappt vor, ſchlägt auf, entzündet das Feuer; das Schnappen mag durch eine Fiſchform ſymboliſirt werden, oder mehr als pickender Stoß aufgefaßt durch das Bild des Raubvogels, dagegen bezeichnet der Drache zugleich den Entzündungsproceß; ſo belebt ſich die Waffe, und es liegt in dem treffenden Spiele des Schmucks dieſelbe Poeſie wie in Beilegung perſönlicher Namen, wodurch bei den alten Völkern jede Waffe zu einem perſönlichen Weſen wurde, wodurch die Glocke, das Schiff noch heute beſeelt vorgeſtellt wird.“

Noch mögen wir der feinen Bemerkung Lützow's gedenken daß die anfangende Kunſt ſtrenger und ſtilvoller in der Symbolik des Ornamentes iſt, weil es ihr noch weniger gelingt, durch die

Umrißlinien der Kernform ſelbſt das Weſen klar zu veranſchaulichen; ſobald ſie dies erreicht, mag ſie der Hülfe des Ornaments entrathen und kann dies mehr als freie Verzierung des gewonnenen Raumes verwenden. Allein widerſprechen darf der Schmuck der Kernform niemals, und es bleibt immer das Beſte, wenn er organiſch aus ihr hervorblüht. Unſere Zeit ſchwankt zwiſchen kahler Nüchternheit und überladener Schnörkelei. Künſtler wie Fortner und Neureuther ſollten berufen ſein hier auf umfaſſende Weiſe veredelnd einzuwirken.

Das Bauwerk als künſtleriſches Ganzes.

Wir haben im Bisherigen die einzelnen Elemente der Baukunſt und des künſtleriſchen Baues betrachtet. Er ergab ſich uns daraus als ein organiſches Ganzes, gebildet durch die Erfindungskraft des Geiſtes im Anſchluß an die Geſetze und Kräfte der anorganiſchen Natur. Das organiſche Ganze ſetzt voraus daß die Einheit der Idee in allem Einzelnen herrſcht, daß die Theile dadurch zu Gliedern werden, weil jene ſie durchdringt und aufeinander bezieht. Die Wechſelwirkung von Kraft und Laſt verlangt daß ſie einander die Wage halten, daß unter dem maſſigen Gewölbe auch ein ſtämmiger Pfeiler ſteht, oder daß die gegliedert ſich verzweigenden Gewölbgurten auf Dienſten, jenen ſchlanken Halbſäulen am Pfeilerſchafte, ruhen; ſie will nicht daß eine ſchmächtige Säule unter dem Druck eines ſchweren Gebälks gebrechlich, noch eine ſtämmige unter der leichten Laſt unnöthig oder ſchwerfällig erſcheine. Wenn die gegenſätzlichen Partien auf dieſe Art ſchon durch einander bedingt ſind, ſo werden ſie andererſeits noch durch motivirende Uebergänge miteinander vermittelt, indem zum Beiſpiel der ſpitze Thurmhelm nicht unmittelbar auf dem quadratförmigen Unterbau aufſitzt, ſondern ein achteckiges Zwiſchenglied ihn trägt. Sie werden, wie die Knochen des menſchlichen Körpers durch die Gelenke, oder Wörter und Sätze der Sprache durch die Bindewörter, mittels der Deckplatten oder Geſimſe ſowol voneinander geſondert als miteinander verknüpft. Und die Kunſt tritt, wie wir ſahen, an das mechaniſch Nothwendige heran und gibt ihm diejenige Geſtalt welche die Bedeutung und Leiſtung jedes baulichen Gliedes ſowol für ſich als für das Ganze offenbart. So erſcheint ſein Weſen in ſeiner Form,

erſcheint ſeine Thätigkeit als eine von innen ſich entfaltende, ſelbſtkräftige und freie. Nicht blos daß jeder Theil aus dem Ganzen hervorgegangen iſt, in ihm ſeine beſtimmte Stelle hat, und alle Theile in ihrer Wechſelwirkung wieder das Ganze hervorbringen, es wird auch, wie Böttticher die Sache kühn aber wahr bezeichnet, in dem Material das inliegende, aber im formloſen Zuſtand ruhende und latente Leben zu einer dynamiſchen Aeußerung gelöſt, zu einer ſtatiſchen Function genöthigt, und ihm dadurch eine höhere Exiſtenz, ein ideales Sein verliehen. Durch die Kunſtform wird der Begriff jedes Gliedes offenbar, erhält ſein todter Stoff den Reflex eines organiſch Belebten, eines ſtatiſch Wirkenden im Zuſtande dauernder Ruhe und Unveränderlichkeit; die Materie iſt jetzt ein vom Geiſte Gezeichnetes geworden. Wie die griechiſche Mythe ſagt daß die Steine erklangen, auf welchen beim Bau der Mauer von Niſa Apollon's Leier geruht, ſo verkündet die durch des Bildners Hand geſtaltete Materie ihr Thun und Leiden im Dienſte des Geiſtes, deſſen Gedanke damit in ihr ſichtbar wird und ſie belebt.

Daß die verſchiedenen und vielen Theile ein Ganzes bilden, muß nun aber auch an ihnen ſichtbar werden, und dieſe Einheit des Mannichfaltigen erſcheint in der Architektur durch die Symmetrie. Sie beruht nicht blos darauf daß gleichartige Theile auch gleichgeſtaltet ſind und regelmäßig wiederkehren, wie am doriſchen Tempelfries die Triglyphen und Metopen, oder die Fenſter eines Hauſes und ihre Zwiſchenräume, ſondern ſie ſetzt einen Mittelpunkt und eine Linie der Mitte voraus, die gleich der Achſe des Kryſtalls das Ganze in zwei Hälften ſcheidet, deren jede das Spiegelbild der andern darſtellt, ſodaß einzelne Theile einer Hälfte jetzt untereinander verſchieden ſein können, aber ihnen ſtets ein Gleiches in der andern Hälfte an einer eben ſo weit von der Mittellinie entfernten Stelle entſpricht. So kommen in der Vielgeſtaltigkeit des Beſondern die Mannichfaltigkeit und der Formenreichthum des Lebens zu ihrem Rechte, aber nicht minder behauptet und beweiſt die Einheit ihre Herrſchaft dadurch daß die Theile einander entſprechen; es iſt jetzt die Kraft der Einheit, die von der Mitte aus ſich vielfach entfaltet, aber in der entſprechenden Wiederholung des Mannichfaltigen und in der Entfernungsgleichheit ſeiner Stelle auf beiden Seiten ihre eigene Obmacht in allem Unterſchied bekundet und dadurch die Harmonie der Schönheit verwirklicht.

Die Einheit im Unterſchiede, dieſe Grundbedingung alles äſthetiſch Wohlgefälligen, waltet alſo in der Architektur durch die Symmetrie. Hier iſt nun noch das zu beachten daß die Linie der Mitte, von der aus beide Seiten gleich ſind, nicht ins Leere fallen darf, weil ſie ſonſt das Ganze in zwei für ſich beſtehende Hälften theilen und damit die Einheit aufheben würde; ſondern ſie muß Hälften des Giebels, der Bogen, der Fenſter oder Thüren miteinander verknüpfen, die für ſich ohne die andere gar nicht beſtehen können, ſie vielmehr fordern und auf ſie hinweiſen, wodurch das Ganze als die herrſchende Einheit der Theile erſcheint. So hat die rechte und linke Seite des menſchlichen Körpers jede ihr Auge, ihren Arm, ihr Bein; aber dieſe Glieder ſind nicht blos in gleicher Entfernung von der Mitte, auch ihre Stellung iſt gleichmäßig nach der Mitte gerichtet, ſodaß das Auge der rechten Seite keineswegs das der linken in gleicher Weiſe wiederholt, ſondern wie deſſen Spiegelbild daſteht; und dann ſind im Geſicht ſchon allein Stirn, Naſe, Mund, Kinn beiden Seiten in einer Art gemeinſam daß hier die Trennung kein ſelbſtändiges Gebilde, ſondern zwei durchaus einander fordernde Hälften hervorbringt. Fällt die Theilungslinie eines Gebäudes in die Achſe eines Pfeilers, der rechts und links durch Bogen mit der Mauer verbunden iſt, ſo kann ſchon ein Bogen den andern als Widerlager vorausſetzen, allein man wird doch jeden als von ſeinem Halbpfeiler ſelbſtändig getragen anſehen, und es tritt eine Scheidung und Trennung ein; geht aber die Linie der Mitte durch die Mitte eines Verbindungsbogens, trifft ſie den Schlußſtein ſeines Gewölbes, alsdann iſt es auch für den Anblick völlig unmöglich daß eine Hälfte ohne die andere beſtehe, und auch aus dieſem Grunde iſt die Giebelform für die Bekrönung der Schauſeite eines Gebäudes von beſonderm Werthe, weil die eine ſchräge Linie des Daches die andere gegenſtrebende Stütze vorausſetzt und ihr Zuſammentreffen die Einheit beider Seiten bekundet.

Eine höhere Vollendung wird erzielt, wenn die Mitte ſelbſt als ſymmetriſche Einheit, die Seiten als ſymmetriſche Gruppen gebildet ſind. So hat die rechte und linke Seite des Angeſichts Auge und Wange für ſich, aber auch die Mitte tritt in der Naſe hervor, deren rechter und linker Flügel ſich zu einem Ganzen zuſammenſchließen. Aehnlich wird der Mittelbau eines Schloſſes, deſſen Mittellinie Giebel, Fenſter und Pforte theilend verknüpft,

von zwei Seitenflügeln eingerahmt; ebenso stehen die beiden Thürme zu den Seiten des Portals einer Kirche, über welchem der Scheitelpunkt seiner Bogen und der spitze Winkel des Daches die zusammenhaltende Einheit anzeigen. Diese Einheit selbst ist wie verkörpert in dem Einen Mittelbau, während die Zweiheit, der Unterschied in den Flügeln oder Thürmen repräsentirt wird, die aber dadurch daß sie einander gleich sind oder abspiegeln, die Herrschaft der Einheit bezeugen.

Die ägyptischen Tempel aus der Blütezeit des neuen Reichs (*um 1500—1300 v. Chr.*) haben etwas Symmetrisches in der Pylonenfaçade: zwei thurmartige schräganſteigende Baumassen nehmen das Eingangsthor gleich Flügeln in ihre Mitte; im Innern aber herrscht ein Einschachtelungssystem, das keinen umfassenden An- und Ueberblick gestattet, und die Zusammenhäufung von Hallen, Sälen und Kammern erlaubt die Hinzufügung neuer und ähnlicher Gemächer. Der hellenische Tempel dagegen ist von einfacher Symmetrie und von klar in sich abgeschlossener Vollendung, gleich einer Statue; der romanische, der gothische Dom wird mehr einer malerischen Composition ähnlich, die Gliederung ist viel reicher, schon der Grundriß durch die das Mittelschiff begleitenden Seitenschiffe, die durch Querschiffe vermittelte Kreuzgestalt und den halbkreisförmigen oder polygonen Chorabschluß erscheint so mannichfaltig, daß hier, wie bei der Pflanze neue homogene Blätter hervorsprießen, auch neue Anlagen von Altarnischen oder Seitenkapellen möglich werden, die aber sich nicht blos dem Stil, sondern auch der Symmetrie des Ganzen ein- und unterordnen müssen, damit nicht der Reiz des malerischen Wechsels die strenggesetzliche Würde der Architektur überwuchernd beeinträchtige.

Wir haben früher schon betrachtet, wie im Verhältniß der Länge, Höhe und Breite und bei der Eintheilung dieser Dimensionen bald einfache Zahlen, bald der „goldene Schnitt" walten: die ideale Einheit des kunstschönen Baues muß sich aber auch hier geltend machen, die Grundstimmung des Volksgemüths in einer Grundrichtung sich offenbaren, die über die andern Dimensionen überwiegt, sodaß durch die Proportion der großen Linien zugleich ihr Werth für die Idee bestimmt wird. So erhebt sich der mittelalterliche Dom mit der gläubigen Andacht und Sehnsucht der Gemeinde von der Erde zum Himmel, und daraus folgt das Vorherrschen der Verticallinie; die Höhe der einzelnen Schiffe

iſt größer als ihre Breite, und ſtufenförmig ſchwingt ſich der Blick von den Seitenſchiffen zum Mittelſchiff, von dieſem zu den Thürmen empor. Der Hellene fühlt ſich heimiſch und wohl auf der Erde, und der Glanz der Gegenwart muß ihm Erſatz bieten für das ungelichtete Dunkel der Vergangenheit und Zukunft; darum ſoll auch ſein Tempel ſich auf der Erde mit ſicherm Behagen einladend ausbreiten, darum überwiegt die Horizontallinie, die Länge des Architravs iſt größer als die Höhe der Säule, und das Dach ſcheint ſich ſelbſt herabzuſenken, um ſchirmend ſeine Schwingen über das herrliche Gebäude auszubreiten. Indem aber alle dieſe Linien in einem geſetzlichen Verhältniß ſtehen, ſehen wir ſie in geiſtgeordnetem Rhythmus dahinfließen, und der Contraſt der ſenkrecht aufſtrebenden Kraft mit der umſpannend auflagernden Horizontale wird in der ſchräg ſich zuſammenneigenden Form eines geraden Daches verſöhnt oder durch die Bogenwölbung anmuthig gelöſt, während eine ſichtbare Mitte als Ziel und Ausgangspunkt aller Linien erſcheint.

Noch können wir ſchließlich als einen Beleg, wie die Griechen das ſtarre Material zu beleben und das Werk als den Aufbau freier Kräfte darzuſtellen verſtanden, ein Reſultat neuer, ganz genauer Meſſungen an einigen der herrlichſten Denkmale der Blütezeit des Alterthums mittheilen. Der Eindruck der Einheit und feſten Ganzheit des Tempels ward dadurch erhöht und verſtärkt, daß alle aufſtrebenden Linien an Säulen und Gebälk nicht völlig ſenkrecht genommen wurden, ſondern eine leiſe pyramidaliſche Neigung nach innen, nach der Dachfirſt hin erhielten, ſodaß alſo nicht blos jede Säule ſich von unten nach oben etwas verjüngt, wie wir früher auseinandergeſetzt, ſondern dieſe Verjüngung nach außen hin durch die um ein ganz Weniges ſchräge Stellung der Säule noch verſtärkt erſcheint. Ebenſo theilen die Wände des Tempels hinter den Säulen dieſe Neigung, als ob ſie kaum merklich nach der Vereinigung hinſtrebten, die durch die ſchrägen Dachlinien des Giebels endlich vollzogen wird; ebenſo iſt an den Triglyphenblöcken und am Architrav nirgends ein rechter Winkel, ſondern der untere iſt ſpitz, der obere ſtumpf, weil Architrav und Fries die nach einwärts zuſammengehende Wendung der Säulen fortſetzen. Wie bei der Säule das breiter ausladende Capitäl einen elaſtiſchen Gegenſchwung gegen die Verjüngung bildet, ſo treten die kleinern Verbindungsplatten ſammt der Ausladung des ſchirmenden Daches auf entgegengeſetzte

Weiſe vorwärts oder auswärts gerichtet hervor; aber ihre Ausladungen ſtehen doch um einen oder einige Zoll mehr nach innen, als es der Fall ſein würde, wenn Säule und Gebälk ſich ſenkrecht über den Boden erhöben. Die Eckſäulen ſind dabei ein wenig dicker als die andern und die Zwiſchenräume folglich neben ihnen etwas ſchmaler als ſonſt; ſie ſollen die Hauptträger, die Haltpunkte des Ganzen ſein, und würden auch unbedeutender als die andern erſcheinen, wenn ſie ihnen ganz gleich wären, da ſie ſich nicht von dem dunkeln Hintergrunde der Mauer abheben, ſondern vom hellen Licht des Himmels umfloſſen werden. Ferner, wie in den getrennt aufſtrebenden Gliedern die Vereinigung in einer gemeinſamen Mittellinie ganz leiſe anklingt, ſo zeigen die tragenden wie die umſpannenden und laſtenden Horizontallinien der Baſis und des Gebälks ebenfalls eine Schwellung; wie Wand und Säule ſich gegen außen ſtemmen, gegen innen zuſammenneigen, ſo ſtehen ſie nicht auf einer wagrechten Fläche, ſondern der ſie tragende Stufenbau ſenkt ſich nach den Ecken und ſchwingt ſich nach der Mitte empor, und dieſe Bogenlinie wiederholt ſich natürlich im Gebälk, das auf den Säulen ruht; die Horizontallinie iſt auch hier nicht ſtarr, ſondern erhebt ſich von beiden Ecken aus in einer ganz ſanft anſchwellenden Bogenkrümmung. Am ſtärkſten wird dieſe an der ſchmalen Seite unter dem Giebel bemerklich; es iſt als ob dort wo in ſeiner Mitte die großen Statuen als Schmuck des Frontons ſtehen, ihre Schwere eine leiſe elaſtiſche Gegenwirkung verlangte, wie auch Kugler feinfühlend andeutet, indem er in dieſen Bogenlinien der Baſis und des Geſimſes die Abſicht der griechiſchen Kunſt erkennt der Geſammtmaſſe des Gebäudes den Eindruck laſtender Schwere zu nehmen. Die Grundfläche, auf der alles ruht, ſchwingt ſelber ſich etwas empor, als ob ſie gerne trage, dem Druck freiwillig ſich entgegenhebe. Das Gefühl eines lebendigen Hauches iſt über das Ganze ausgegoſſen, ohne daß das Auge die Krümmungen und Schwellungen als ſolche erfaßte.

Das Lebendige, das logiſch nicht zu Erſchließende, mathematiſch nicht zu Errechnende der freien Geiſtesthat und der individuellen Selbſtkraft, das nur durch Erfahrung wahrgenommen wird und allem Schönen eigen iſt um es vom Bande der Nothwendigkeit und von allem Zwang zu löſen, und ſtatt der Knechtſchaft des Geſetzes ihm die Freiheit der Kinder Gottes zu ertheilen, — es tritt uns auch hier entgegen, um ſo wirkſamer

je unmerklicher; es durchbricht die allgemeine Regel nicht, aber es ſpielt um ſie her und läßt uns gleichmäßig das herrliche Formengefühl im Gemüth der Hellenen wie die techniſche Sicherheit und Kunſtfertigkeit ihrer Werkmeiſter und Handwerker bewundern, die alles Einzelne dieſen im Ganzen kaum wahrnehmbaren Schwingungen und Neigungen gemäß zu geſtalten wußten. Denn bei der Schmalſeite des Parthenons beträgt die Schwellung an den Stufen auf hundert Fuß genau einen Viertelfuß, an der Langſeite etwas weniger, und am Gebälk iſt ſie wieder geringer als am Unterbau. Die Neigung der Säulen daſelbſt beträgt bei einer Höhe von 34½ Fuß nicht ganz 1½ Zoll.

Das architektoniſche Kunſtwerk, das wir jetzt nach ſeinen Elementen und nach ſeiner Totalität betrachtet haben, ſtellt den erſten Sieg des Geiſtes über die Maſſe dar; er prägt ihr ſeine Formen auf, aber ſie bleibt noch als Maſſe wirkſam, und in der räumlichen Ausdehnung erſcheint der Sieg der Idee um ſo größer, je mehr Materie ihr unterworfen und von ihr bewältigt worden iſt. Daher liebt es die Architektur auf den Eindruck des Erhabenen hinzuarbeiten und den Menſchen dadurch in das Reich des Idealen und ſeiner unendlichen Macht zu erheben, daß dieſe als herrſchend in einem Werke auftreten, gegen deſſen Größe ſeine eigene ſinnliche Natur oder ſein Körper verſchwindend klein erſcheint, deſſen Anblick alſo unſere ſinnliche Natur überwältigt, indem er unſere Seele zur Anſchauung einer höheren idealen Macht erhebt, deren ſiegreiche Verherrlichung eben das ſtaunengebietende Werk iſt. Daher die weit energiſchere Wirkung des im Großen ausgeführten Baus im Unterſchied von dem kleinen Modell. Solch maſſenhafter Umfang des einzelnen Werks wird ſchon von der Sculptur ſehr ins Enge gezogen, wenn ſie auch die drei Dimenſionen und den ſchweren Stoff noch beibehält, während die Malerei nur den Schein der Körperlichkeit durch die Modellirung von Licht und Schatten gibt, und ſtatt der Dinge ſelber ihr Spiegelbild im menſchlichen Auge darſtellt, wie daſſelbe von uns nach außen reflectirt wird. So haben wir in der Reihenfolge der bildenden Künſte einen Stufengang des Idealiſirens und Vergeiſtigens der Materie, deren Maſſenhaftigkeit als ſolche, wie geſagt, in der Architektur noch bedeutſam in Betracht kommt. Wie ihre Wucht und Ausdehnung hier erſcheint und wirkſam wird, ſo unterwirft ſie andererſeits der Geiſt der Strenge des Geſetzes und macht die feſten Normen des Maßes in Sym-

metrie und Gleichheit der einzelnen Theile ganz entſchieden geltend; alle Abweichungen der Willkür bleiben ausgeſchloſſen, in der regelmäßigen Wiederkehr alles Beſondern und in ſeiner klaren Ordnung zeigt ſich die herrſchende Einheit des Ganzen, ſodaß die andern Künſte hier das Gepräge des ſtrengen Stils vorfinden, und dieſen im Anſchluß an die Baukunſt am leichteſten bewahren, aber auch nothwendig bewahren müſſen, wenn ſie dem monumentalen Charakter derſelben nicht widerſprechen wollen

Und wie die Architektur die anorganiſche Materie zum Haus des Geiſtes zuſammenfügt, ſo bereitet ſie auch den Schweſterkünſten eine Stätte, damit zugleich Sinn und Bedeutung des Bauwerks durch dieſelben noch klarer und beſtimmter ausgeſprochen werden. Der Anfang dazu geſchieht ſchon, wenn dem architektoniſchen Werkſtück das Ornament aufgemalt oder eingemeißelt wird; der Fortgang iſt daß die Flächen oder Standorte, welche die Baukunſt bietet, mit ſelbſtändigem Bildwerke geſchmückt werden. Solche Flächen waren an der Außenſeite des doriſchen Tempels die Metopen zwiſchen den Triglyphen des Frieſes, oder es war der ununterbrochen gleiche ioniſche Fries, der daher bei den Alten auch Zophoros, Träger der Darſtellungen individuellen Lebens, hieß; eine ſolche Fläche war bei jedem helleniſchen Tempel vor allem das große Giebelfeld an der Schau- und Rückſeite des heiligen Baus. Betrachten wir in dieſer Hinſicht beiſpielsweiſe eine der wunderbarſten Schöpfungen des Künſtlergeiſtes, den Parthenon zu Athen. Er war der Tempel der Pallas Athene, der Jungfrau (Parthenos), der Schutzgöttin Athens. Ihr Bild von Gold und Edelſtein ſtand innen in der Cella; aber außen in den Giebelfeldern prangten, hoch emporgetragen von den Säulen und eingerahmt von den Dachgeſimſen, zwei große Gruppen, die eine das erſte Auftreten der in voller Rüſtung aus dem Haupte des Zeus geborenen Göttin unter den Göttern des Olymps, die andere ihren Sieg über Poſeidon darſtellend, der mit ihr um die Schutzherrſchaft Athens geſtritten und die Roſſe geſchaffen hat, die ſie ihren Liebling Erechtheus bändigen und zügeln lehrt, während ſie den Oelbaum hatte aufſprießen laſſen. Unter dieſen Statuengruppen und um den ganzen Tempel herum waren die Platten der Metopen des Frieſes mit hoch ausgearbeiteten Reliefs geſchmückt. (Die Triglyphen waren urſprünglich die vorſpringenden Enden oder Köpfe der Deckenbalken, die Metopen der offene Raum zwiſchen ihnen, den man ſpäter durch eine Platte ver-

ſchloß.) Die 92 Metopen nun enthielten Darſtellungen von Thaten der Göttin ſelbſt, oder von Helden die ihr dienten und die ſie begünſtigte, wie Theſeus und Herakles, Perſeus und Bellerophon, neben Bildern die ſich auf den Cultus der Göttin bezogen, ſodann Darſtellungen aus dem Kampf der Lapithen und Kentauren, der in mythiſcher Zeit ein Vorbild war von dem Sieg menſchlicher Geſittung über die Barbarei, und dem ſich abſchließend, als ſein geſchichtliches Nachbild, Scenen aus den Perſerkriegen anreihten, welche dieſelbe Idee ausſprachen. Dann war die ganze, von der Säulenhalle umgebene Wand des Tempels oben an ihrer Außenſeite mit einem ununterbrochen fortlaufenden Frieſe gekrönt, und dieſer zeigte den panathenäiſchen Feſtzug des Volks zum Heiligthum ſeiner Göttin, eine kunſtverklärte Schilderung des attiſchen Lebens in ſeiner edelſten Aeußerung und vollſten Blüte. Auf dieſe Art ſtellte der herrliche Bau mit ſeinen Bildwerken ein zuſammenhängendes Ganzes dar, eine und dieſelbe Idee war architektoniſch und plaſtiſch ausgeprägt, eine Offenbarungsweiſe der Kunſt trug und erklärte die andere, und der Genius des Phidias feierte in Verbindung mit den Baumeiſtern Iktinos und Kallikrates einen Triumph, angeſichts deſſen ein halbes Jahrtauſend nach der Vollendung des Baus Plutarch begeiſtert ausrief: „Wie dieſer Tempel von Anfang an in ſeiner Schönheit daſtand als ein ewiges Werk, ſo bleibt er auch jetzt noch in ſeiner Erhabenheit friſch und jung; und ſo webet es über ihm wie ein Blütenduft immerwährender Jugendſchönheit, immerdar unberührt durch die Zeit, den Hauch und die Seele alterloſer Neuheit bewahrend."

In Aegypten, in Ninive, in Perſepolis hatten die Wände der großen königlichen Palaſtſäle vorzugsweiſe die Beſtimmung Träger der Bilder und der Bilderſchrift zu ſein, die wie in einem umfaſſenden Epos die Thaten des ſiegreichen Herrſchers und die Huldigung der Nationen erzählten und zur Schau ſtellten. Die chriſtliche Kirche liebt es beſonders an ihren Portalen dem Eintretenden ſogleich die Geſtalten ehrfurchtgebietender Glaubenshelden und Scenen aus dem Leben des Heilandes, ſeine Geburt wie ſeinen Opfertod in Statuen und Reliefs entgegenzuhalten, während im Innern bei der Baſilika und dem romaniſchen Bau die Wandflächen, bei dem gothiſchen die hohen Fenſter den Ort bieten, wo die Malerei in mannichfaltigen Bildern in Uebereinſtimmung mit der Religion die Erſcheinung des Ewigen und die

Verklärung des Natürlichen der Anſchauung offenbaren, in Uebereinſtimmung mit der Architektur gemütherhebend und harmonieverbreitend wirken kann. So hat Cornelius in der Ludwigskirche, um nur einige Werke unſerer Zeit zu erwähnen, Gott den Vater als Weltſchöpfer, dann des Sohnes Menſchwerdung und Kreuzigung, das Weltgericht und das Reich des Geiſtes in der Gemeinſchaft der Heiligen und Seligen dargeſtellt; ſo zeigt die gothiſche Kirche in der Auvorſtadt zu München an ihren Fenſtern, wie der Speierer Dom an der pfeilergetragenen Wand des Mittelſchiffs das Leben der Maria in ihrem Bezug auf das Leben des Heilandes, und damit eine Reihe der bedeutendſten Scenen aus dieſem ſelbſt.

Wie die Baukunſt Sculptur und Malerei bei ihren Schöpfungen zur Mitwirkung heranzieht, ſo ſoll ſie auch die Naturumgebung in das Auge faſſen; denn die Lage eines Gebäudes ſtärkt oder ſchwächt gar weſentlich den Eindruck den es für ſich macht. Der Poſeidonstempel zu Päſtum in der Nähe des Meeres mit dem Kranz der Berge hinter ſich, der Parthenon auf der Höhe der Akropolis, ſo viele mittelalterliche Burgen, der Hradſchin zu Prag, der Dom zu Orvieto brauchen nur genannt zu werden. Bei einer Verbindung einzelner Bauanlagen tritt eine Rückſicht auf Perſpective, Proſpect und maleriſche Wirkung ein, wie man ſie auch im Saude-der Mark für die Schloßbrücke in Berlin dennoch erzielt und erreicht hat, während früher in München leider wenig Rückſicht darauf genommen ward. Auch für die Straße iſt die ſchnurgerade Linie lange nicht ſo geeignet als eine leis geſchwungene Curve oder Wellenform, die eine vollere Anſicht mit Licht- und Schattenwirkungen geſtattet.

Indem uns die Architektur ein ſichtbares Bild von dem einträchtigen Zuſammenwirken unſichtbarer Weltkräfte und von der geſtaltenden Herrſchaft des Geiſtes in der Natur gibt, indem ſie die Lebensthätigkeit der ihre Function veranſchaulichenden Glieder des Baus durch das Gleichgewicht ihrer verſchiedenen Strebensrichtungen im Zuſtande unveränderlicher Ruhe zeigt, indem ſie allen Reichthum des anmuthig ausgearbeiteten Einzelnen und Mannichfaltigen an die Regelmäßigkeit großer Linien und ſymmetriſcher Wiederkehr bindet und die Einheit im Unterſchiede zur Erſcheinung bringt, wirkt ſie ebenſo erhebend als beruhigend und befriedigend auf unſer Gemüth, das an ihrem Werk die Macht

des Maßes und die Lösung der Gegensätze in der Harmonie des Ganzen verehren und erkennen lernt.

Der Baustil als Ausdruck des Zeit- und Volksgeistes.

„Was ist heilig?" fragt Goethe einmal in einem Distichon, und antwortet: „Das ist's, was viele Seelen zusammenbindet." Hegel hat an diesen Anspruch angeknüpft um Beginn und Wesen der Baukunst zu bezeichnen; das Heilige, erklärt er, mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt, habe den ersten Inhalt der selbständigen Baukunst ausgemacht. Er erinnert dabei an die Erzählung vom babylonischen Thurmbau: sie läßt die Völker zusammentreten um ein ungeheures Werk zu Stande zu bringen, und das Erzeugniß ihrer Gesammtthätigkeit soll zugleich das Band sein, das sie aneinander festhalte wie die Steine im Bau aneinander gefügt sind; der Bau soll gen Himmel ragen, daß sie ihn auch aus der Ferne sehen und sie sich nicht zu weit von ihm, als dem sichtbaren Mittelpunkt ihres Gemeinlebens, entfernen oder gar ihn aus den Augen verlieren und sich zerstreuen. Zunächst wäre solch ein Bau nur ein äußeres Zeichen; wenn aber an ihm dasjenige selber erscheint was die Menschen innerlich verbindet, wenn sie ihr gemeinsames Wesen in ihm ausprägen, so wird das Werk ihrer Gesammtthätigkeit zugleich ein Symbol und Bild ihres Gesammtlebens, ein Kunstwerk in welchem der Volksgeist als solcher sich darstellt.

Den Einheitspunkt ihres Bewußtseins haben die Menschen aber in allgemeinen wesentlichen Anschauungen und Gedanken; sie haben ihn in dem religiösen Gefühl, in der Idee von Gott und in der Gottesverehrung, in den sittlichen Regungen und Gesetzen, die sich als Sitte und Recht ausprägen und dadurch selbst die zusammenhaltende Ordnung des Lebens werden. Der Mensch ist ein geselliges Wesen; ihm ist nicht gut daß er allein sei; nicht in der Einsamkeit, nur in der Gemeinschaft mit andern kann der einzelne seine Bestimmung erreichen, seine ursprüngliche Anlage verwirklichen, seine Persönlichkeit ausbilden; viele ideale und materielle Güter müssen ihm von andern zum Mitgenusse dargeboten werden, wenn er seine Eigenthümlichkeit entwickeln und durch sie

ein beſonderes Gut für ſich und die andern erarbeiten ſoll. Die weſengleiche Natur aller bringt es mit ſich daß der einzelne, der zum Selbſtbewußtſein kommt und ſich ausſpricht, zugleich den andern verſtändlich wird. Im Verkehr der Menſchen bildet ſich durch den Austauſch der Gedanken und die Wechſelwirkung der Perſönlichkeiten eine gemeinſame geiſtige Atmoſphäre. In dieſe wird jedes Kind hineingeboren, es athmet in ihr, es empfängt ihre Cultur ſchon mit dem Erlernen der Sprache, in welcher der Schatz von Anſchauungen, Empfindungen und Ideen eines Volks niedergelegt und ausgeprägt iſt. So ſteht der Menſch in ſeinem Volke, und ſo ſcharf ſich auch ſeine Individualität kenntlich macht, er iſt innerhalb der gemeinſamen Bildung erwachſen, er trägt deren Farbe und iſt ſelber ein Glied in der goldenen Kette der Ueberlieferung, die ſich von Geſchlecht zu Geſchlecht ſchlingt, um das einmal Errungene zu bewahren und dadurch einen Zuſammenhang und einen Fortſchritt in der Geſchichte zu ermöglichen. Unter gleichem Himmelsſtrich, in gleichen Naturumgebungen, auf gleichem Boden haben die Glieder eines Volks auch gleiche Anſchauungen von der Außenwelt, und dieſe wecken dann auch gleiche Ideen im Geiſte; ſie machen gemeinſame Lebenserfahrungen, äußere wie innere, und all dies bildet eine allgemeine Auffaſſungs-, Handlungs- und Darſtellungsweiſe, deren Maß und Form ſich über alle Einzelnen erſtreckt, deren Weſen wir als Zeitgeiſt oder Volksgeiſt bezeichnen.

In der Natur herrſcht das Gattungsmäßige, deſſen inſtinctive Gewalt die Individuen durchdringt und leitet, im Geiſte tritt die Perſönlichkeit frei und ſelbſtbewußt auf. Aber der Geiſt iſt nicht naturlos, und ſo beginnt die Geſchichte gerade mit der Naturbeſtimmtheit der ganzen Völker, aus deren Geſammtcharakter erſt allmählich die Individuen für ſich hervortreten um ein eigenes Leben zu führen, eigene Ideen zu verwirklichen. Aber auch da ſind wiederum diejenigen Perſönlichkeiten die größten und bedeutendſten welche nicht etwas ganz Abſonderliches, nur ihnen Zukommendes wollen und wirken, ſondern welche das ausſprechen was in den andern gleichfalls ſchlummert und erſtrebt wird, das vollbringen was für alle die Forderung der Zeit und des fortſchreitenden Lebens iſt, das darſtellen was allen Licht und Freude ſchafft. So beginnt die Kunſt mit der Volkspoeſie, in welcher der einzelne das Organ des Ganzen iſt, das Individuum der Gemeinſchaft ſich unterordnet, die Stimmung, die Erfahrungen,

die Anſchauungen derſelben ausſpricht, ſodaß das auf dieſe Art aus dem Volk hervorgehende Lied vom Volk ſogleich verſtanden und fortgeſungen wird. Der Kunſtdichter dagegen will ſeine Individualität, ſeine Gefühle, ſeine Weltanſchauung darſtellen, ſtatt des überlieferten nationalen Stils ſucht er nach eigenen Formen; er wird das Höchſte leiſten, wenn er dabei dem Volk ſich anſchließt, das dort allmählich Erwachſene und Gewordene künſtleriſch ſelbſtbewußt zum vollendeten Ganzen macht und dem überlieferten Stoff die eigene wahlverwandte Seele einhaucht. Im Volksepos ſehen wir die aufgehende Morgenröthe der Cultur; an das Volksepos ſchließt die Architektur ſich an.

Die Architektur bringt nicht das Individuelle, ſubjectiv Perſönliche, ſondern allgemeine Kräfte und Geſetze zur Darſtellung. Die allgemeinen Stimmungen und Beziehungen des Geiſtes veranſchaulicht ſie durch die allgemeinen Kräfte und Geſetze der Natur, wie dieſe die anorganiſche Materie geſtalten und durchwalten, das Chaos zum Kosmos bilden. Deshalb hebt ſie das Nothwendige, Rechte und Allgemeingültige klar hervor und ſchließt das Willkürliche und Zufällige aus, während die andern bildenden Künſte das perſönlich Individuelle in ſeiner Freiheit und Selbſtändigkeit im Anſchluß an die einzelnen Naturorganismen und deren beſondere Weſenheit und Thätigkeit darſtellen. Das Perſönliche iſt in der Architektur untergeordnet, der Baumeiſter dem Volksgeiſt, den Forderungen des Cultus, der nationalen Sitte, im Bauwerk die Einzelglieder dem Maß und der Macht des Ganzen. Sie ſind Theile, nicht ſelbſtändige Individuen, ſie ſtreben nach Individualität, ſie wollen ſo geformt und geſtaltet ſein, daß ihre bauliche Function wie eine freie Leiſtung ihrer ſelbſt erſcheint; aber „die Unmöglichkeit dieſes Streben nach Individualität zu erfüllen vermählt der unbedingten Conſequenz des architektoniſchen Werks, die mit jedem Schritt höherer Entwickelung zunehmen muß, einen elegiſchen Hauch, einen Ausdruck der Sehnſucht, der unſer perſönliches Mitgefühl mehr als es ohnehin der Fall ſein könnte in Anſpruch nimmt." (Kugler.)

Im Architekturwerk macht ſich die perſönliche Individualität des Künſtlers weniger geltend als in den andern Künſten; viele arbeiten mit ihm, er ſchafft für das Volk, er iſt vom Stil des Jahrhunderts getragen, und mehr als anderwärts iſt es hier ſichtbar wie bei allem Großen der Genius nur an der Spitze der Geſammtthätigkeit ſteht. So iſt ſelbſt der Plan des Kölner

Doms nicht mit einem Schlage fertig gewesen; die neuern Forschungen machen es vielmehr ziemlich gewiß daß zuerst nur ein großartiger gothischer Chor im Anschluß an den ältern Bau beabsichtigt war, und hier hielt der Meister sich im wesentlichen an die Kathedrale von Amiens. Dann scheint erst in der Folgezeit der Gedanke gereift zu sein diesem Chor auch die Westseite in gleichem Stil organisch zu verbinden, und das gelang einem neuen Meister mit größerer Consequenz und Harmonie als die französischen Vorbilder zeigten, indem dem fünfschiffigen östlichen Raum nicht ein dreischiffiges, sondern ein gleichfalls fünfschiffiges Langhaus vorangestellt und die Kreuzform mit voller Klarheit veranschaulicht ward. Auch im Detail, namentlich im Maßwerk und andern Verzierungen zeigt sich ein Fortschritt zu freierer und vollerer Entwickelung, die indeß nirgends einen Sprung macht, nirgends etwas Fremdartiges bringt, sondern das Gegebene nur zu größerm Reichthum anmuthig entfaltet. So wird in der Fülle die Einheit bewahrt, und das Werk, neuerdings in gleichem Geiste fortgesetzt, zeigt wie kein anderes auf herrliche Weise die Gemeinsamkeit nicht blos von Zeitgenossen, sondern von mehreren Generationen in der Vollendung eines Baues, und dies, sagt Schnaase mit Recht, ist für die Architektur etwas Größeres und Schöneres als die Genialität eines vereinzelten Künstlers.

In der Philosophie der Kunstgeschichte, die ich dieser Aesthetik anzufügen denke, werden wir sehen wie die Volksgeister sich in den großen Bauwerken abspiegeln, wie der Stil der Architektur uns ein Bild der Gesammtcultur einer Epoche gibt, und wie die Menschheit in den Tempeln die sie ihren Göttern oder ihrem Gott errichtet, ein Symbol ihres eigenen Gefühls, ihrer eigenen Lebensordnung aufgestellt hat. Beispielsweise aber werfen wir zur Erläuterung des Gesagten einen Blick auf Aegypten, auf die griechischen Tempel und die christlichen Kirchen.

a) Aegypten.

Im orientalischen Alterthum ist die Menschheit noch nicht zur persönlichen Selbständigkeit der Einzelnen erwacht; priesterliche Satzung und despotisches Machtgebot schaltet und waltet über und mit dem Volke, vielfach ist durch die Geburt in einer bestimmten Kaste das Lebensloos des Menschen seiner Selbstbe-

ſtimmung entzogen und feſtgeſetzt, und die Einflüſſe der Natur, der Außenwelt geben bei der noch unentwickelten Innerlichkeit dem Ganzen neben der Uranlage des Volksſtammes ihr Gepräge. Oder wir dürfen die Sache auch ſo faſſen daß die Stämme hin und her wandern, bis ſie das Land finden das ihrem Genius gemäß iſt, von dem ſie wie mit inſtinctiver Gewalt ſich angezogen fühlen, im Zuſammenhang mit deſſen Beſchaffenheit ſie nun ihre Cultur entwickeln. Die Formen derſelben ſind allgemeingültig, das Individuum führt noch kein Leben für ſich, der große Umſchwung der Geſchichte, der mit dem Erwachen der Philoſophie in Griechenland eintritt, wo die Selbſterkenntniß Gottes Gebot wird und das freie Forſchen ſich an keine Ueberlieferung bindet, er fehlt im Orient. Die indiſche Weisheit iſt Prieſterlehre, hat dieſe zu rechtfertigen, und verſenkt die grübelnde Seele in die Anſchauung des reinen Seins, des unperſönlich Allgemeinen, in dem der Geiſt verwehen und erlöſchen ſoll, ſtatt mit kühner Energie ſelbſtbewußt das eigene Leben und die Welt zu geſtalten. Der Fortgang der Weltgeſchichte beſteht darin daß die Perſönlichkeit des Menſchen in ihrer Würde und Freiheit ſtets tiefer, voller, klarer erfaßt wird, daß das Bewußtſein der perſönlichen Selbſtändigkeit und ihrer Rechte, ihrer Ehre immer mehreren aufgeht, daß immer mehrere nach eigenem Sinn ihr originales Weſen ausbilden und verwirklichen können; er iſt nicht communiſtiſch, ſondern individualiſtiſch. Im Beginn der Cultur herrſcht das gattungsmäßig Gemeinſame; die freie Harmonie des Geiſterreichs iſt das Ziel der Geſchichte.

Da nun im Orient das Volks- und Staatsganze als ſolches gilt und das Individuum demſelben untergeordnet iſt, das Volk alſo noch als Maſſe gilt und wirkt, ſo wird auch die Kunſt das Maſſenhafte zeigen und ſolche Werke hervorbringen die aus dem Geiſte des Ganzen durch die Geſammtthätigkeit entſpringen: ſie wird *architektoniſch* ſein. Die Darſtellung des Perſönlichen und Seelenhaften in Sculptur und Malerei ſchließt ſich noch den Zwecken der Architektur an, ordnet ſich unter ihr Geſetz und trägt ihr Gepräge. In Griechenland iſt die Sculptur im Gleichgewicht des Idealen und Realen die tonangebende Kunſt, in der chriſtlichen Welt, wo das Innerliche, Gemüthliche, Geiſtige vorherrſcht, wird es die Malerei, die nur den Schein der Körperlichkeit gibt, und die feinſte Materie, das Licht, zum Träger ihrer Werke macht.

Nach dem gegenwärtigen Stand unserer Forschungen sind die Aegypter das älteste Culturvolk. Die Stadt- und Kanalbauten des Königs Menes um 3000 vor unserer Zeitrechnung, die Errichtung der großen Pyramiden um 2500 v. Chr. sind Zeugnisse dafür. Das Land aber ist eine lange, schmale, fruchtbare Ebene zwischen dem unfruchtbaren Gebirge und der öden Sandwüste; es ist ein Geschenk des Nil, schon von Herodot so genannt, durch den Niederschlag von den Ueberschwemmungen dieses Flusses gebildet. Unter dem wolkenlosen Himmel geben diese der Erde eine alljährliche Erfrischung; sie kehren regelmäßig wieder, verlangen aber daß der Mensch sie beobachte, beherrsche und für sich verwenden lerne, wenn sie ihm nicht zerstörend, sondern gewinnbringend sein sollen. Dämme, Kanäle, Wasserbehälter sind dazu nöthig, das Volk muß ein bauendes werden, und ein herrschender Wille, dem alle in treuem Gehorsam folgen, muß die rechte Zeit und Stunde zum Durchstechen der Dämme angeben, das all das Land auf eine Zeitlang in einen See verwandelt. Mathematische, mechanische Kenntniß war dem herrschenden Willen nöthig, ebenso die Beobachtung der Gestirne, bei deren bestimmtem Stand die Flut anschwoll und versiegte. Ein messender Geist und damit eine strenge Gemessenheit, mit der stetigen Ordnung der Natur eine feste Norm des ganzen Lebens, die Herrschaft der wissenden, priesterlichen Geschlechter über das von ihnen abhängige Volk, und in der beständigen Anschauung der Gegensätze des herrlichen Nilthals mit der Wüste und dem Gebirge das stets gegenwärtige Bewußtsein der großen Gegensätze von Leben und Tod, und damit ein ernst feierlicher Sinn, ein vorwiegend hieratischer Stil in der Kunst wie in der ganzen Geschichte, ein conservativer Geist, die unverbrüchliche Bewahrung des von den Vätern Ererbten, weil es mit der sich stets gleichbleibenden Natur im heilvollen Zusammenhange steht, ein Arbeiten nicht für den flüchtigen Moment, sondern für unvergängliche Dauer — dies alles folgte aus dem Volksgeist auf dieser gegebenen Naturgrundlage, und spiegelt sich in den Bauwerken der Aegypter.

Der Geist erwacht bei ihnen, aber er bleibt an die Natur gebunden, sie glauben an seine Unsterblichkeit, aber sie knüpfen sie an die Erhaltung des Leibes, den sie einbalsamiren, dem sie ein Felsengrab als eine bleibende Wohnung bereiten, während ihnen die Häuser der Lebenden nur für Herbergen zu kurzer Reiserast

gelten. In Naturſymbolen prägen ſie die geiſtigen Anſchauungen aus, im Lichte des Himmels, in der Sonne wird ihnen der allumfaſſende, allwiſſende Gott offenbar; dem ſchöpferiſchen Princip ſteht ein empfänglich weibliches zur Seite, Iſis dem Oſiris, wie die Erde dem Nil; Thiere, in denen die göttlichen Eigenſchaften der Stärke, der Fruchtbarkeit, der Lebensverjüngung hervortreten, wie der Stier, der Widder, die Katze, die Schlange, dienen mit ihrem geheimnißvollen Weſen zum Symbol der geheimnißvollen Gottheit, und werden als deren lebendiges Bild im Tempel verehrt, und die räthſelaufgebende Sphinx, das Menſchenhaupt auf dem Thierleib, zeigt dieſes Emporringen des Geiſtes der an die Natur gebunden bleibt.

Die Aegypter ſind kein Volk des Wortes, ſondern ein Volk des Bildes; in Bildern ſuchen ſie die dunkeln Regungen der Seele ſich klar zu machen, ihre Bauten ſind die Rieſenlettern in denen ſie ihre Culturgeſchichte ſchreiben, ihre Schrift iſt Bilderſchrift, indem ſie das Wort mit künſtleriſcher Schöpferkraft aus dem Gebiet des Tons in das der Form übertragen, und das Weſen der Dinge tiefſinnig, ſcharf, poetiſch zu erfaſſen und ſymboliſch auszuprägen verſtehen, die Ausdrücke aber welche ſich weder direct noch ſymboliſch bezeichnen laſſen, in ihre einzelnen Laute zerlegen und für jeden derſelben einen Gegenſtand hinzeichnen, deſſen Name mit dieſem Buchſtaben anfängt. Die architektoniſchen Monumente ſind Träger der Inſchriften, die Inſchriften architektoniſch ſtiliſirte und geordnete Bilder; die Aegypter erfaſſen das allgemeine Weſen, das feſte Knochengerüſt der organiſchen Geſtalten und Bilder alle nach dem gleichen Maß eines feſtſtehenden Kanons der Verhältniſſe; das Gattungsmäßige überwiegt, das Individuelle als ſolches bleibt zurück; das Thierbild iſt darum vollendeter als das Menſchenbild, und Koloſſe in der ſtrengen Gemeſſenheit, in der Gebundenheit der unbewegt an den Leib geſchloſſenen Glieder ſind eine architektoniſche Ausführung von Götter- und Heldenbildern.

In der Architektur bringen ſie die urthümlichen Steinpfeiler und Grabhügel zu der mathematiſch regelmäßigen Form des Obelisken, der Pyramide; das Maſſenhafte herrſcht vor der Gliederung, der Organismus beharrt auf der erſten Stufe des Kryſtalls und ſeiner Regelmäßigkeit. Die Tempelwände wie die gewaltigen Pylonen des Eingangs ſteigen in ſchräger Böſchung empor, gleich den Gebirgen die das Nilthal einſchließen; die

Säulen, welche die Decke tragen, ſind erſtarrte Metaphern, ſteinerne Lotosblumen oder ſteinerne Menſchengeſtalten; der ganze Tempelbezirk iſt das Steinſymbol der Proceſſion ſelber, die ſich zwiſchen Sphinxalleen zum Thore, durch das Thor in den Vorhof, in die vielſäuligen Räume, zum Allerheiligſten bewegt, das in der Niſche eines gewaltigen Felsblocks das Götterbild enthält. Statt eines in ſich geſchloſſenen Organismus haben wir eine Vielheit ineinander geſchachtelter, aneinander gelagerter Räume, wo alles ſchwer, maſſenhaft, ehrfurchtgebietend daſteht, und jede Einzelform ſtraff und ſcharf gebildet iſt. Im elaſtiſchen Gegenſchwung tritt die Decke über die ſich zuſammenneigenden Seitenwände in einer Hohlkehle hervor, die ebenſo den Sarg des Königs Menkera in einer der großen Pyramiden, wie die Pylonen des neuen Reichs bekrönt. Nirgends ein weiches Zerfließen oder ein heiteres Spiel, überall zweckvoller Ernſt, ſtrenge Gemeſſenheit und die das Beſondere überwältigende Wucht und Macht des maſſenhaften Ganzen; überall das Werk der Geſammtthätigkeit ganzer Geſchlechter zu einem ſinnbildlichen Ausdruck ihres Geſammtlebens.

b) Griechenland.

Das Griechenthum iſt das Jugendalter der Weltgeſchichte. Der Menſch iſt nicht mehr abhängig von der Natur oder gebunden an Herrſcherwillen und Prieſtertradition, wie im Orient; er erhebt ſich zur Freiheit und Selbſtändigkeit, aber noch nicht in dem Sinne daß aus der Innerlichkeit des Geiſtes, aus dem Ich, alles entfaltet und begründet würde, ſondern ſo daß er mit der Natur in Frieden lebt und der Einzelne in einem freien Gemeinleben, in der Wohlordnung des Ganzen ſein Recht und ſeine Ehre findet. Dieſe naturwüchſige Harmonie des innern und äußern, des allgemeinen und perſönlichen Seins macht uns den Eindruck der Schönheit, und die im Sinnlichen bildende, das Ewige im Zeitlichen anſchauende und darſtellende Kraft der Seele, die Phantaſie, und ihre Tochter, die Kunſt, geſtalteten das Leben der Griechen und löſten ihnen die Räthſel des Daſeins.

Der helleniſche Geiſt iſt wie im plaſtiſchen Kunſtwerk ganz Eins geworden mit dem Leibe, er iſt in ihm offenbar und verſenkt ſich nicht in die eigene Innerlichkeit und Innigkeit; das Gemüthsleben, das Ewigweibliche im Menſchen, kommt als ſolches noch nicht zu ſeinem Recht, die ganze Cultur iſt eine

männliche, auf das äußere und öffentliche Leben gerichtete, der Menſch geht im Bürger auf, die Bürger ſind nicht ihrer ſelbſt, ſondern der Stadt, hinter deren Forderungen und Gewährungen die Familie und das Haus zurücktreten und für ſich keine recht ſelbſtändige Bedeutung erlangen. Oeffentlich wird der Jüngling erzogen, öffentlich wirkt der Mann; ſeine Thaten für das Staatswohl ſind ſein wahres Leben, und die öffentliche Ehre iſt ſein Genuß. Für die romantiſche Liebe, den Frauendienſt des Mittelalters hat das Herz des Jünglings noch keinen Raum, hat der Mann keine Zeit. Der Sinn für die ſchöne Geſtaltung des Aeußern aber erſtreckt ſich ſo weit daß ſelbſt in der Sprache der Accent der Worte mehr nach dem Wohlklang als nach der Bedeutung der Silben geſetzt und in der Poeſie nicht das Gewicht der Worte nach dem Sinn, ſondern die größere oder geringere Zeit der Ausſprache beim Versmaße zu Grunde gelegt, alſo auch hier die Leiblichkeit der Sprache künſtleriſch geformt wird.

Das griechiſche Weſen entwickelt ſich in der Geſchichte aus ureigener Natur und originaler Anlage unter dem Einfluſſe der Fremde, von der manches Zuſagende entlehnt, aber ſelbſtändig verarbeitet wird. Land und Klima fordern und lohnen die Thätigkeit des Menſchen. Die Natur überwältigt ihn nicht mit überwuchernder Fülle wie in Indien, noch mit der Macht weniger, einſeitig gleichförmiger Erſcheinungen wie in Aegypten, ſondern zugleich klar und mannichfaltig bietet ſie die Bedingungen und Anregungen eines freien und reichen Lebens. Das Land hat den Wechſel des rauhen Gebirges und der ſüdlich milden Ebene; vielgezackt und inſelreich ſtreckt es ſich in das Meer, in das die Seele von den Feſſeln der Scholle befreiende, mit der Anſchauung des Unendlichen, Allbewegten erfüllende Meer, während das Innere ſelbſt von Gebirgen durchzogen iſt, welche die einzelnen Gebiete wie mit Wällen umſchließen, ſodaß das in ſich Beruhende und Heimiſche ebenſo wie die Richtung auf den Wechſelverkehr mit der Fremde im Boden ſelber vorgebildet erſcheint.

Betrachten wir nun die Architektur, ſo haben die Griechen als „die Kinder des Hauſes" in der Kunſt auch hier es zuerſt und muſtergültig verſtanden durch die Form das Weſen der Sache im ganzen wie im einzelnen auszuprägen und jedes bauliche Glied ſo zu geſtalten daß es ſeine Function und Bedeutung ſichtbar kund gibt und durch den Organismus des Baus bedingt erſcheint, wie wir dies früher gerade durch Beiſpiele der griechiſchen Archi-

tektur erläutert haben. Da aber unter allen Künſten wiederum die Plaſtik als deren Mitte die volle Sättigung und das Gleichgewicht von Idealität und Realität, von Seele und Leib am entſchiedenſten darſtellt, ſo war ſie der Eigenthümlichkeit der Hellenen und ihrer Weltſtellung am gemäßeſten, fand bei ihnen ihre ſchönſte Blüte und gab auch den andern Künſten, ſelbſt der Poeſie, ihr Gepräge, das ſich in der Architektur durch die klare Ueberſichtlichkeit und feſte Geſchloſſenheit des Ganzen in der allwärts offenbaren Harmonie von Kraft und Laſt wie in dem ſinnenfälligen Ausdruck des Begriffs aller einzelnen Theile kund gibt. Statt der Maſſenhaftigkeit des Orients haben wir kleinere, aber um ſo edlere Werke; nicht die Materie als ſolche, ſondern der in ihr ausgeprägte Geiſt iſt das Geltende. Doch bewahrt auch die Materie ihr Recht; ſie wird nicht vergeiſtigt, die Schwere nicht überwunden, wie in der Gothik, ſondern die Schwere zeigt ſich als Laſt im Druck, es tritt ihr aber eine Kraft entgegen, die ihr völlig gewachſen iſt und ſich ihr ebenſo frei entgegenhebt als ſie den Einfluß derſelben an der eigenen Geſtalt veranſchaulicht.

Der Grieche freut ſich des irdiſchen Daſeins, er fühlt ſich heimiſch hienieden, es iſt ihm wohl in der Gegenwart, er pflückt die Lebensblüte, er erfreut ſich des Moments und ſucht denſelben von Grund aus zu genießen, wie Anakreon, oder ihn mit dem Sonnenlicht des Ruhms und der Weihe der Idee zu beſtrahlen, wie Pindar. Das Jenſeits, die Frage nach dem Woher und Wohin, iſt ihm dunkel, er wendet lieber den Blick davon hinweg, und wie Achillens bei Homer das Königthum im Schattenreich der Todten gerne mit dem Knechtsdienſt im Hauſe eines Lebendigen vertauſchen möchte, ſo ſucht der griechiſche Geiſt in der Religion wie in der Philoſophie die Erkenntniß der eben beſtehenden Wirklichkeit und ihrer ſchönen Ordnung weit mehr als die Einſicht in den Grund und Quell ihres Seins und Werdens; die Platoniſchen Ideen wie die olympiſchen Götter ſind die in ſich beruhenden Muſterbilder der Welt und Weltweſen. Ein ſolches Idealbild des Kosmos im Gleichgewicht von Kraft und Laſt iſt auch der griechiſche Tempel; vor ihm, in ihm ſoll uns nicht die Ahnung eines geiſtigen Myſteriums durchſchauern, ſondern das Geſetz der Natur in freudiger Klarheit kund werden. Die Horizontallinie herrſcht vor, er lagert ſich ruhig, behaglich, ſicher auf der Erde; hier iſt des Geiſtes Heimat, keine Sehnſucht hebt

und trägt ihn über das Irdiſche empor; ſtatt der himmelanſtrebenden Thürme breitet das Dach, wie ein Adler ſeine Schwingen, ſich ſchirmend aus über das Gebäude. Der Kraft der Säulen wird Halt geboten und ein Maß geſetzt durch den Architrav, jenen Hauptbalken, der ſich über ſie alle erſtreckt, ſie umſpannt, verbindet, auf ihnen laſtet. Er iſt für ſie was das Schickſal in der Weltanſchauung der Griechen für die Menſchen iſt, ſie ſtehen unter ihm und müſſen ihn tragen, ſie thun es mit Muth und als ob ſie die eigene Beſtimmung erkannt hätten, aber ſie ſtehen unter ſeiner Herrſchaft, die ſich an ihnen manifeſtirt.

Nach des Menſchen Bild haben die Dichter, haben die Plaſtiker die Götter geſtaltet. Pindar ſingt: „Es iſt Ein Geſchlecht der Götter und Menſchen, wir athmen beide Einer Mutter Bruſt entſproßt; doch das Menſchliche iſt das Vergängliche, im ehernen Himmel dauern die ewigen Wohnungen; aber durch Macht des Gemüths und Geſtalt vergleichen wir uns den Göttern.“ So iſt denn auch der Tempel nicht ſowol der Bau für die gemeinſame Gottesverehrung des Volks, ſondern in Wahrheit ein Haus des Gottes, die Wohnung ſeines heiligen Bildes. Der Ausgangspunkt für den Tempel iſt darum das menſchliche Haus, iſt der Bedürfnißbau; aber derſelbe wird in das Ideal erhöht, wird nach ſeinem Begriffe geſtaltet, und nicht wie die menſchliche Wohnung mit Art und Säge aus Holz, ſondern aus Stein erbaut, die Holzconſtruction aber nicht im Steine nachgeahmt, ſondern vielmehr das Ganze und Einzelne dem Weſen des Materials gemäß gebildet. Das Geiſtige und das Stoffliche ſtehen in inniger Wechſelwirkung: ein ewiges Haus für den Gott ſoll als Weihgeſchenk von den Menſchen errichtet, der dauernde, feſte Stein im Anſchluß an ſeine eigene Natur dazu geformt werden.

Endlich iſt die griechiſche Baukunſt eine Architektur des Aeußern. Dieſes wird vor allem ſchön, einladend, prangend geſtaltet; die einfache Cella des Götterbildes wird mit einer Vorhalle, wird rings mit einem Kranz von Säulen geſchmückt. Dieſe Halle iſt das Charakteriſtiſche des griechiſchen Tempels, er iſt das ſäulenumgebene Gotteshaus, und ſie iſt nach allen Seiten offen und trägt die Bildwerke des Frieſes und Giebelfeldes, die nach außen hin vom Weſen und Walten des Gottes wie von der beſondern Bedeutung des Tempels Zeugniß geben. Auch

dies ist noch von Wichtigkeit: die einzelnen Künste, so gut wie Religion und Philosophie, gewinnen in Griechenland jede eine besondere Existenz für sich und bleiben nicht mehr in der noch ungeschiedenen Einheit, wie vielfach im Orient, aber sie bewahren zugleich ihren Zusammenhang und stehen in inniger Harmonie. Und so ist das Architektonische des griechischen Tempels ursprünglich in Beziehung auf seinen plastischen Schmuck gesetzt, das Bildwerk von Anfang an als ein integrirendes Glied des Ganzen mitgedacht; das Giebelfeld, die Metopen würden ohne dasselbe leer und müßig erscheinen. Die Bilder sind der Mythe entlehnt; in der Götter- und Heldensage aber gewinnt Griechenland die lebendige individuelle Darstellung ewiger Ideen, oder das Geschichtliche und Persönliche wird in ihr von allem Zufälligen und Bedeutungslosen geläutert zum Ausdruck des Allgemeingültigen, zum Typus ethischer Gesetze und Verhältnisse gestaltet. Die Bildwerke sind somit ebenso das ideale Abbild und die Verklärung der sittlichen Welt, wie der Tempelbau solches für die Natur ist, und er erscheint als Träger und Stätte für jene wie die Natur für den Geist.

Blicken wir nun noch auf die Geschichte, so bezeichnet uns das pelasgische Weltalter die Periode in welcher das Griechenthum seine Rolle in der Weltgeschichte noch nicht activ und selbständig erfaßt hatte und in den Wettkampf der Nationen und der Culturentwickelung noch nicht eingetreten war, sondern passiv in primitiven Zuständen und patriarchalischer Sitte verharrte. Die Architekturwerke sind hier jene aus gewaltigen Felsblöcken gefügten Cyklopenmauern, und wo, wie im Schatzhause des Atreus, sich decorative Formen finden, bieten diese Anklänge an den Orient. Die Phönizier verbreiteten damals die Semitischen Kunstproducte im Gebiete des mittelländischen Meeres. Der Zug nach Troja und die als Heraklidenrückkehr bekannte Wanderung der Dorier bezeichnen die Zeit wo das Hellenenthum sich selber erfaßt und im Unterschiede von Asien die occidentalische Cultur beginnt. Die Entfaltung derselben geschieht im Anschluß an das Fremde, aber so daß dieses mit eigenthümlichem Geist verarbeitet wird. Der im Orient geschiedene Gegensatz der ägyptischen und assyrischen Weise wiederholt sich hier als wechselseitige Ergänzung zweier Lebens- und Kunstformen, des Dorismus und Jonismus, innerhalb einer gemeinsamen Einheit. In der Architektur ist vorzugsweise derjenige Stamm genial welcher das Allgemeine und Ganze

des Staats hauptsächlich ausbildet, der Stamm der Dorier, während die Jonier dem Individuellen und Persönlichen einen weitern Spielraum gönnen und in den andern Künsten ihre Genossen übertreffen. Der Dorismus bildet seine Säule nach ägyptischen, der Jonismus nach assyrischen Motiven, aber sie bringen beide dasjenige was dort Keim oder Ueberfülle war, zu durchgebildeter Vollendung und sinnvoller, maßvoller Schönheit. Der dorische Tempel selber ist in sich geschlossener, durch die Macht des Ganzen bestimmter als der ionische, der den Zusammenhang der baulichen Glieder lockert und dieselben selbständiger auftreten läßt; dort stehen alle Säulen auf gemeinsamer Basis, hier hat jede eine eigene. In der ersten Periode hellenischer Kunst herrscht eine hierarchische Tradition, wenn auch nicht mit der Strenge wie in Asien; die zweite, deren Beginn in Solon's Zeit fällt, stellt mit der erwachenden Philosophie die freie Einsicht an die Spitze, folgt aber mit dem Bewußtsein des Rechten treu und willig dem einmal gefundenen Schönen und Vortrefflichen ohne es durch neuerungssüchtiges Verändern meistern zu wollen. In der Perikleischen Zeit verwenden auch die ionischen Athener den dorischen Baustil für ihre größten Tempel, geben ihm aber jenen Anflug heiterer Anmuth, der ihr Erbtheil war. Die Alexandrinische Zeit, die Asiatisches und Hellenisches verschmilzt und sich in äußerlicher Pracht gefällt, macht das Ganze noch schlanker, das Einzelne leichter und glänzender und geht im korinthischen Stil, dieser Modification des ionischen, zu einer Fülle decorativen Glanzes fort

c) Die christliche Welt.

Als Rom den Erdkreis unterworfen und die Völker äußerlich vereinigt hatte, zerfiel der religiöse Glaube und die gute Sitte der alten Zeit, und es wäre der Untergang der Menschheit hereingebrochen, wenn nicht in Christus ein neues Lebensprincip erschienen wäre. Durch die Sünde war unser Geschlecht mit seinem Eigenwillen aus dem göttlichen Willen herausgetreten und hatte dadurch das Bewußtsein der Liebeseinheit in Gott verloren; kraft des göttlichen Geistes stellte der Heiland dieses Ebenbild und Urbild der Menschheit wieder her, und in der Ueberwindung der Sünde sprach er, des Menschen Sohn, das Wort: Ich und der Vater sind Eins, und verkündete er die Kindschaft aller Menschen, die durch die Wiedergeburt, durch den Sieg über die Selbstsucht

und die Hingabe an Gott als die dargebotene Erlösung und Versöhnung zugleich errungen und bethätigt werden sollte. An die Stelle des Chaos und der Nacht, daraus nach heidnischen Theogonien sich das Dasein entwickelt hatte, an die Stelle des blind waltenden Schicksals das diesen Entwicklungsproceß und die Götter und Menschen beherrschte, trat der eine selbstbewußte Gott als der schöpferische Urquell alles Lebens, in dem wir erstehen, weben und sind, und der Wille seiner Liebe, der als Vorsehung über allem waltet und alles wohl macht. Darin daß Gott selber Mensch geworden, war alles Menschliche befreit und geheiligt, und wie es heißt daß das Wort Fleisch ward, so begann jetzt auch die Kunst nicht mehr mit dem Leibe um ihn zur Schönheit zu gestalten, sondern mit dem Geiste um ihn in äußerer Erscheinung zu verkörpern, mit dem Unendlichen um es im Endlichen zu offenbaren. Das Geistige, die Innerlichkeit, die Welt des Gemüths ward jetzt für sich ausgebildet, um dann von innen heraus sich eine neue Form zu bereiten. Die Subjectivität, die Persönlichkeit ist Anfang und Ende, im Weltall die göttliche, in Staat, Kunst und Wissenschaft die menschliche, die von der göttlichen Maß, Kraft und Weihe empfängt. Die subjectiven Künste überwiegen deshalb jetzt die objectiven, in der Poesie herrscht das lyrische Element vor dem epischen, die Musik findet jetzt erst ihre vielstimmig harmonische Vollendung und die Malerei gibt der Architektur und Plastik etwas von ihrem eigenen Gepräge.

In der Geschichte ist Christus der reine Held, der in der Scheidung der Völker das Bewußtsein von der gleichen Brüderlichkeit aller Menschen wiederherstellt, und den Unterschied von erwähltem Volk und Barbaren, von Sklaven und Freien in der gleichen Freiheit der Kinder Gottes aufhebt. In Einigkeit des Glaubens stehen die christlichen Völker auf gemeinsamem Lebensgrunde, die Nationalitätsschranken sind zwischen ihnen gefallen, sie verstehen einander, sie wirken aufeinander, und so ist auch die Baukunst eine ihnen gemeinsame, nur leise modificirt nach den besondern Volkseigenthümlichkeiten.

Im Heidenthum selbst lag eine tiefe Sehnsucht nach Erneuung und Wiederherstellung, und wie die Propheten der Juden den Messias verkündigten, so hatten auch Juder und Perser, Griechen und Römer weissagende Mythen von einem Erlöser und Friedebringer; ich habe sie in meinen „Religiösen Reden und Betrach-

tungen" im Abschnitt: „Christus in der Vorzeit" zusammengestellt. Und Christus als der Ersehnte der Völker gestaltete die Welt nicht äußerlich um, sondern er erschien in Knechtsgestalt, er wollte in das Gemüth aufgenommen sein, aus dem wiedergeborenen Innern sollte allmählich das äußere Leben seine neuen Formen erzeugen. So ergriff auch in der Kunst der christliche Geist zunächst die Formen der alten Welt, wie sie durch das Griechenthum geschaffen, durch Rom über die Erde verbreitet, aber schon ihrem innern Zusammenhang entrissen, gelockert und äußerlich angewendet waren. Das Christenthum steht eben nicht außerhalb der Continuität der Weltgeschichte, sondern Christus ist ihr persönlicher Mittelpunkt.

Die griechische Baukunst war eine Architektur des Aeußern gewesen und hatte dessen Herrlichkeit entfaltet, während das Innere ein kleiner Saal für das Götterbild oder ein Säulenhof war; der Innenbau des Salomonischen Tempels war in mehrere Räume getrennt, nicht gegliedert, und ein Vorhang schied das Allerheiligste vom Volke ab. Der geistige Gottesdienst des Christenthums erforderte für die ganze Gemeinde einen innern geschlossenen Raum, und bei Christi Tod war der Vorhang im Tempel zerrissen, Gott war den Menschen offenbar geworden, das ganze Innere mußte offen für das Auge und nach den Bedürfnissen des Cultus eingerichtet werden. In der antiken Baukunst herrschte die Horizontallinie, die sich auf der Erde ausbreitet, in der christlichen waltet die Höhenrichtung und mit den hinanstrebenden architektonischen Gliedern der Kirche schwingt sich das Gemüth zum Himmel empor. Im antiken Tempel lagerte die Schwere des Architravs auf der Kraft der Säulen, die sie wie die Menschen das Schicksal trugen; in der Kirche ward die Last fortschreitend überwunden, bis sie wie ein sichtbares Gottesreich aus lauter frei emporstrebenden, wechselwirkenden Gliedern erbildet war.

Wie das Christenthum sich innerhalb der alten Lebensformen entwickelte und sie ganz allmählich umbildete, so bedienten sich auch in Rom die ersten Gemeinden, nachdem die Verfolgungen ein Ende hatten, der bestehenden Versammlungshallen für Handel und Gericht, die von Athen her die königlichen oder Basiliken hießen, weil der zweite Vorsteher des Staats, der Archon Basileus, in ihnen waltete. In Rom hatten sie gleich den Tempeln an der Schauseite eine säulengetragene Vorhalle, und im Innern war

ein breiterer Mittelraum von zwei ſchmälern Seitenräumen durch zwei Säulenreihen der Längenrichtung nach unterſchieden. Vom Architrav dieſer Säulen liefen Deckenbalken nach der Mauer, während über demſelben ſich eine zweite Säulenreihe unter das Dach der Mitte erhob und zwiſchen ſich den Durchblick geſtattete von dem zweiten Stockwerk der Seitenräume aus in den Mittelraum. Dieſer erweiterte ſich am Ende in eine halbkreisförmige Niſche, die durch mehrere Stufen erhöht war; hier ſaßen die Richter. Die chriſtliche Baſilika hatte gewöhnlich einen quadratförmig ummauerten Vorhof mit dem Brunnen der Reinigung in der Mitte. Sie behielt dann die Vorhalle bei für ſolche denen der geweihte Raum verſagt war. Für Pilger, Fremde, Katechumenen und Büßer diente der ſchmale Raum zunächſt der Eingangsmauer von ihr bis zu den Säulen, die nun wieder in der Längenrichtung den Bau theilten. Die Seitenſchiffe haben die halbe Breite und Höhe des Mittelſchiffs, das zweite Stockwerk über den Seitenſchiffen wird weggelaſſen und über den Säulenreihen die Mauer emporgebaut, daß ſie die Dächer der Seitenſchiffe überragt und mit Fenſtern durchbrochen wird, die von oben her den Bau beleuchten. Der Dachſtuhl des ſchräg anſteigenden Daches bleibt gewöhnlich ſichtbar. Durch die Erhöhung des Mittelſchiffs über die Seitenſchiffe tritt innen und außen die Höhenrichtung wie die Gliederung des innern Raumes klar hervor, ebenſo die Längenrichtung, da die ganze Länge dem Auge bleibt, während die Breite durch die Säulenreihen getheilt iſt, ohne daß der Raum abgeſchloſſen würde. Bogen, welche ſtatt des Architravs eine Säule mit der andern in der Längenrichtung verbinden, leiten in dieſer das Auge des Eintretenden zu dem Altar hin, hinter welchem die halbkreisförmige Niſche mit dem Biſchofsſitz das Ganze ernſt und feierlich abſchließt. Zwei Kanzeln für den Vortrag der Evangelien und Epiſteln ſind an Säulen in der Mitte des Mittelſchiffs errichtet; um ſie iſt ein Ort für den Chor der Geiſtlichkeit durch Schranken bezeichnet. Die Säulen und ihre Capitäle waren von verſchiedener Art, wie man ſie gerade von andern Gebäuden gefunden hatte, und auch im Aeußern war das Gebäude ſchmucklos. Dennoch war eine neue Architekturform geſchaffen, indem durch eine Gruppe von Räumlichkeiten das Innere ebenſo großartig angelegt als wohl gegliedert erſchien und zugleich in mehrfachem Aufſchwunge die Höhenrichtung hervortrat. Die Kirche (Kyriake, Haus des Herrn)

entſprach dem Geiſt und Bedürfniß des Chriſtenthums, und war in ihrer ſchmuckloſen Einfalt ebenſo der keimkräftige Ausgang einer reichen Entwickelung als ein Bild der ſchlichten Glaubensinnigkeit der erſten Chriſtengemeinden.

Während das weſtrömiſche Reich durch die Germanen erobert und zerſtört ward und durch dieſe neuen Völker voll Muth und Gemüth ein friſches Lebensblut in die alternde Welt, der Geiſt perſönlicher Selbſtändigkeit und individueller Freiheit in die Geſchichte kam, erhielt ſich unter den Stürmen der Völkerwanderung und der Bildungszeit der neuen Staaten ein Theil der alten Welt als das oſtrömiſche Reich in Byzanz oder Konſtantinopel. Seine tauſendjährige Geſchichte zeigt mumienhafte Erſtarrung und ceremoniöſen Prunk bei Zerfall und Verwilderung; doch war ſie nothwendig, da die Menſchheit eine Schatzkammer der Kunſt und Wiſſenſchaft des griechiſchen Alterthums für die Zeiten bedurfte wo ſie ſolche annehmen konnte ohne das eigene neue Leben zu beeintrachtigen, und den vielheitlichen Organismen des Abendlandes ſtand hier ſtets eine in ſich geſchloſſene Einheit von Staat und Kirche ergänzend zur Seite. Das Princip der Einheit und Centraliſation zeigt der byzantiniſche Bauſtil. Er ſchließt ſich dem Rund- und Kuppelbau an, den die Römer in den Rotunden ihrer Bäder, in den Veſtatempeln und dem Pantheon begründet hatten, und entwickelt ihn und ſeine Wölbungen weiter. Die Baſilika hatte die Längenrichtung nach dem Ziele des Altars und der Chorniſche, aber es fehlte ihr ein Mittelpunkt; die Byzantiner gehen von einer Centralſtelle aus und geſtalten den Bau nach ihr, aber ſie opfern die gegliederte Längenrichtung. Der Mittelraum wird mit einer Kuppel überwölbt, die aber nicht mehr auf einer Mauer emporſteigt, ſondern von vier oder acht mächtigen durch Bogen miteinander verbundenen Pfeilern getragen wird. Rings um den Mittelraum legen ſich nun Vor- oder Seitenhallen, indem an jede Linie des Mittelquadrats, das die vier Pfeiler bezeichnen, ſich ein neues Quadrat anſchließt und dadurch das griechiſche Kreuz gebildet wird mit ſeinen gleich großen Flügeln, oder indem um das durch die acht Pfeiler bezeichnete Achteck ſich eine concentriſch erweiterte Umfaſſungsmauer erſtreckt. Die Wölbung der Kuppel über dem Mittelraum überragte weit die Höhe der Seitenräume und ließ von oben das Licht in das Innere ſtrahlen. Durch ein kunſtreiches Syſtem von Curven war das Ganze um das Centrum feſt herangezogen und

verhielt ſich in ſeinem complicirten und techniſch ſchwierigen Syſtem zu der Einfachheit der Baſilika wie die byzantiniſche Dogmatik in ihrer ſchulgelehrten Entwickelung zu der Glaubensinnigkeit der erſten chriſtlichen Jahrhunderte. Das Centrum des religiöſen Geiſtes hat die Welt an ſich herangezogen und ſtrömt ihr Kraft und Licht zu, aber die Macht ſeiner Einheit iſt überwältigend und läßt die Freude und Freiheit des mannichfaltigen individuellen Lebens nicht aufkommen.

Als die Germanen verjüngend in die Weltgeſchichte eintraten, fanden ſie die Culturformen der Vorzeit als ein Erbe und das Chriſtenthum als eine Erfüllung und Vollendung ihrer eigenen Natur vor. Sie hatten ſich mit beiden zu vermitteln, ſie mußten erzogen und geſchult werden, und die Zeit dieſes Proceſſes iſt das Mittelalter. Theodorich, Karl der Große, Scotus Erigena ſtehen als ſchöpferiſche Träger dieſes Geiſtes da; aber es galt den neuen Lebensorganismus auf die freien Perſönlichkeiten zu begründen, und er mußte daher allmählich von unten auf erwachſen. Die heroiſche Kraft der Männer fand dabei ihre Sittigung in der Verehrung für die Frauen, in der Minne. Die Einzelnen ſcharten ſich nach Ständen und Berufskreiſen corporativ zuſammen und das Volk erbildete ſich aus vielen Einzelgruppen, die zugleich alle durch die gemeinſame Religion verbunden waren. Dieſe ſelbſt aber ſtand in der Kirche den neubekehrten Nationen, die ſie erſt in das eigene Herz aufzunehmen hatten, prieſterlich gegenüber, und wie ihre Cultur auf der Grundlage des Alterthums ruhte, ſo brachte ſie die im Anſchluß an daſſelbe bereits entwickelten Architekturformen zu den Völkern des Abendlandes, und namentlich die Baſilika ward der Ausgangspunkt der weitern Ausbildung, deren eigentliche Grundlage und rechter Kern, während doch auch der byzantiniſche Kuppelbau herüberwirkte. Ich nenne nur den Dom zu Aachen, die Markuskirche in Venedig, die Kirche St. Front zu Perigueux in Frankreich.

Die mittelalterliche Architektur führte zu einer Verſchmelzung beider Principien, der Gliederung des Innenraums in der Längenrichtung und der Centraliſation, indem ſie zum Grundriß das lateiniſche Kreuz nahm. Sie ſetzte ein Quadrat als Mittelpunkt, wiederholte daſſelbe an drei Seiten einmal, an der Seite des Eingangs mehrmals, legte an das ſo entſtehende Langhaus vom Portal bis zu den Kreuzflügeln Seitenſchiffe von der halben Höhe und Breite des durch ſie verſtärkten Mittelſchiffs und gab dem

Ganzen an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite einen halbkreisförmigen oder polygonen Abschluß wie im Alterthum, während man das Centrum, die Kreuzungsstelle, mit Thurm oder Kuppel bekrönte, und ebenso an der Schauseite der aufstrebenden Macht des Ganzen in einem oder zwei Thürmen den vollsten Ausdruck gab.

Dies dürfte wol als das gemeinsame Schema gelten. Aber wie im Mittelalter neben den germanischen Nationen, welche die deutsche Sprache bewahren, die romanischen stehen, welche die lateinische umbildend annahmen, so finden wir auch einen romanischen und germanischen oder sogenannten gothischen Baustil theils nach-, theils nebeneinander.

Die romanische Architektur erhöhte den Raum für Altar und Chor und legte unterhalb desselben eine Krypte oder Gruftkirche an. Während in der Basilika die Säulen nur in der Längenrichtung verbunden waren und schwach für die Mauer über ihnen scheinen konnten, machte sie viel stärkere und weiter abstehende Pfeiler aus denselben, und schlug ihre Bogen auch nach rechts und links und kreuzweis wölbend hinüber, sodaß nicht blos vorwärts, sondern auch seitwärts und aufwärts ein ästhetischer Fortgang sich entfaltete und keine horizontale Decke mehr auf Mauern und Pfeilern lastete, sondern das sich selbst tragende Gewölbe wie eine Ausweitung und Ausbreitung der Pfeilerstämme selber sich darstellte. Auch die Außenwände erhalten durch regelmäßige Fenster und durch Lissenen mit Bogenfriesen eine regelmäßige Gliederung, erscheinen aber doch noch massenhaft und schwer. Indeß deutet eine reiche Façade die Herrlichkeit des Innern dem Beschauer einladend an; der Bogen über dem Portal verkündet die Wölbung im Innern, und vor den Seitenschiffen das Hauptschiff einrahmend ragen die Thürme von der Erde zum Himmel empor. Doch ist die Form des Bogens für die Wölbung im Innern wie für die Bekrönung von Thüren und Fenstern der Halbkreis, und dieser leitet das Auge wol aufwärts, aber wieder auf der andern Seite herab, während im Spitzbogen zwei aufstrebende Kräfte in einem Scheitelpunkt zusammenkommen und dadurch sich selber emporhalten, und dieser mußte darum zum Princip einer organischen Construction gemacht werden, wenn der dorische Tempel im gothischen Dom sein volles, ebenbürtiges, ja sieghaftes Gegenbild finden sollte. Die Pfeiler im Innern werden schlanker, und wie eine Gruppe leichter Säulen schwingen sie

ſich empor und entſenden allwärts ſprießende Zweige, einen nach dem andern hin, ſodaß dieſe auf halbem Wege ſich treffen und zu Trägern, Gurten und Rippen des ſchirmenden, frei ſchwebenden Daches ſich zuſammenſchließen. Den Pfeilern im Innern entſprechen Strebepfeiler und Strebebogen von außen, ſodaß die Starrheit und Maſſenhaftigkeit der Mauer gänzlich verſchwindet und dieſe nur ein füllender Rahmen für die großen Fenſter zwiſchen den Strebepfeilern wird, die ſammt den Fenſtergiebeln die Horizontallinie des Daches überall durchbrechen und mit ihren Spitzen überragen. Nirgends waltet die Laſt eines ſenkrechten Drucks, ſondern überall frei emporſtrahlende Kraft; jeder Stein trägt indem er getragen wird, und das Ganze iſt durch die Vereinigung einer Fülle kühn emporſtrebender Glieder gebildet. Die Idee und Form des Innern hat nun auch das Aeußere ſich gleich gemacht, und während in den romaniſchen Werken über dem tief begründeten Zuſammenhang einer einfach ſtrengen Geſetzlichkeit die Willkür des Lebens phantaſtiſch in abenteuerlichen Ornamenten ſpielt, iſt in dem gothiſchen das feſte Maß der nothwendigen Glieder ſelbſt anmuthvoll ausgebildet, und dient der Schmuck derſelben, mäßiger angewendet als dort, dem Auge ihre architektoniſche Bedeutung zu verſinnlichen.

Wie unſere Nationalliteratur nach der karolingiſchen Zeit in den Händen der Geiſtlichen war, ſodaß die Thier- und Heldenſage in lateiniſchen Verſen bearbeitet wurde, ſo trug vom Anfang des Mittelalters bis gegen das zwölfte Jahrhundert auch die Architektur ein hierarchiſches Gepräge, und hatte wie die Literatur in den Klöſtern ihre Pflanz- und Pflegeſtätte. Dem entſprechend ſieht mit geiſtvollem Blick Schnaaſe in den ſtämmigen Pfeilern und kreisrunden Bogen der romaniſchen Architektur die Weisheit der Kirche niedergelegt, welche ihre Grundwahrheiten mit eiſerner Conſequenz feſthält, und im Dämmerlicht dieſer Hallen fühlt er das fromme ſtrenge Walten des Beichtigers und das ruhige, ſtreng verkettende Denken des ſcholaſtiſchen Lehrers. Dagegen entſpricht die gothiſche Baukunſt der durch die Kreuzzüge erblühenden ritterlichen Cultur und dem erwachenden Bürgerthum in den freien Städten, und der germaniſche Geiſt, der von da an in deutſcher Sprache das Volksepos vollendete und auch aus Laienmund von göttlichen Dingen liebliche Lieder ſang, errang in ihr ſeine volle Selbſtändigkeit. Geiſtiges und Weltliches haben ſich vermählt, Himmel und Erde ſind verſöhnt. Die Maſſe iſt

geformt worden, wie das Volk durch die Prieſter ſo im romaniſchen Stil die Materie durch den Künſtler. Aber das chriſtliche Volk ſoll nicht Maſſe ſein, der Einzelne, jeder Einzelne ſoll als ſelbſtbewußtes Glied im Gottesreiche daſtehen, die tiefere Poeſie des Wiſſens, die Macht des eigenen Denkens erwacht in der Myſtik, in der religiöſen Philoſophie, und dieſe Ueberwindung der Maſſe in ſelbſtändiger Gliederung, in eigenthümlicher Lebensgeſtalt jedes Einzelnen, in innigem Zuſammenwirken und wechſelſeitigem Erbauen aller Theile, dieſer Aufſchwung der Seele zum Unendlichen und dieſe Entfaltung des Gemüths im Reichthume der Welt hat im gothiſchen Dom die entſprechende Erſcheinungsform gewonnen.

Die architektoniſche Schönheit beruht auf Gliederung und Verbindung der Maſſe, ſodaß das Geſetz der Conſtruction veranſchaulicht wird und das ſtatiſch Bedeutende als Kern und Gerüſte des Baues auch klar und anmuthig hervortritt. Die Sache bringt es mit ſich, daß im Innern die das Ganze zuſammenhaltende Kraft der Einheit überwiegt, und daher die Sonderung niemals ſchroff hervortritt und durch milde Uebergänge wieder verſchmilzt; ſtatt des Gegenſatzes von Säule und Architrav haben wir die überleitende Bogenwölbung. Sodann wirkt hier das Licht und die Perſpective in eigenthümlicher Weiſe, die Durchſicht durch die Pfeiler gewinnt von verſchiedenen Standpunkten einen ſtets wechſelnden Reiz, es entwickelt ſich ein anmuthiges Spiel von Licht und Schatten, von Helldunkel, das durch die Malerei der Fenſter noch erhöht und durch die klaren reinen Lichtfluten, die ſich von der über dem Mittelquadrat errichteten Kuppel oder Thurm, der ſogenannten Laterne nach allen Seiten ergießen, zu einer zauberiſchen Kraft und Herrlichkeit geſteigert wird. Darum glaubte ich mich berechtigt, der mittelalterlichen Architektur einen maleriſchen Charakter zuſchreiben zu dürfen, der auch im Aeußern durch den Wechſel der vorſpringenden Strebepfeiler und der Strebebogen mit den Fenſtern in einem mannichfaltigen Spiel von Licht und Schatten und von verſchiedenartigen Gruppirungen ſich geltend macht. Aber er iſt hier ein Zweites zu der Erfüllung der baulichen Geſetze, eine Zugabe zur rein architektoniſchen Schönheit.

In ſeinen Domen hat das Mittelalter den chriſtlichen Kirchenbau vollendet, ſie ſind eine der größten Thaten die es vollbracht; noch vor der Durchbildung des perſönlichen Lebens und der ihm

entſpringenden Werke hat hier der Geſammtgeiſt ein Symbol ſeines Weſens großartig, ehrfurchtgebietend aufgeſtellt. Fragen wir dabei nach den feineren nationalen Unterſchieden, ſo bleiben die antiken Reminiſcenzen am ſichtbarſten in Italien und Südfrankreich, das ja vorzugsweiſe die römiſche Provinz (Provence) genannt wird. Eine Fülle mauriſchen Schmucks zeichnet die ſtolze Grandezza ſpaniſcher Kirchen aus. Normanniſche Bauten entſprachen durch ein feſtungsartiges Gepräge dem kriegeriſchen Sinne dieſes Stammes, verwoben ſich aber in Sicilien mit antiken und muhammedaniſchen Formen gemäß den Culturelementen dieſer Inſel. Nordfrankreich und Deutſchland bildeten mit gründlichem Geiſt das Conſtructive am entſchiedenſten aus. Die Gothik Englands glänzt durch Reinheit und Zierlichkeit des Details; mehr noch als in ihr und der franzöſiſchen, bei welcher die kreisförmige Roſe des Portals und durchgreifende Horizontallinien hervortreten, hat ſich in der deutſchen die Höhenrichtung entwickelt. Wie die ritterliche Poeſie, ſo ging auch der gothiſche Stil von Frankreich aus, um in Deutſchland wie im Parcival und Triſtan ſo im Kölner Dom die ſchönſte Vollendung zu finden. Von den venetianiſchen Paläſten ſingt Platen:

Die goth'ſchen Bogen, die ſich reich verweben,
Sind durch Roſetten überblüht, gehalten
Durch Marmorſchafte, vom Balkon umgeben:
Welch eine reiche Fülle von Geſtalten,
Wo triefend von des Augenblickes Leben
Tiefſinn und Schönheit im Vereine walten!

B. Die Plastik.

Die bildende Kunst gestaltet die Materie im Raume für die Anschauung, indem sie den Geist verkörpert und sein Wesen und Walten sichtbar erscheinen läßt; den eigenthümlichen Formen des Naturlebens muß das geistige entsprechen, wenn die Kunst beider innige und ursprüngliche Harmonie offenbaren soll. Wir haben nun zunächst in der Außenwelt die unorganische Natur, wie sie durch Schwere und Bewegung in ihrer Massenhaftigkeit besteht und die Grundlage für das individuelle Dasein bietet; wir haben auf idealem Gebiet den allgemeinen Geist des Volks oder der Zeit, der die Substanz und Atmosphäre für die besondern Verhältnisse gewährt, und wir sahen wie die Architektur die ausgedehnte feste Materie in der Scheidung von Kraft und Last nach dem Gesetz der Schwere gliedert, durch die Macht des Maßes beherrscht, die Grundstimmungen der Nationen und Jahrhunderte in ihr durch den Gegensatz und die Verbindung der Linien ausprägt und in ihrem Werk ein Abbild des Kosmos gibt, wie derselbe vor der Seele der Menschen als das zweckvoll geordnete Ganze und die Wohnstätte des Geistes steht, indem sie jenes zum Haus und Symbol des Gottes errichtet, und dann auch allgemein menschlichen Ideen einen Ausdruck verleihen lernt, während sie zugleich dem Bedürfniß und seinen Forderungen genügt. Aber die anorganische Natur findet den Mittelpunkt und die Durchdringung ihrer auseinanderliegenden Kräfte im individuellen Organismus, in dessen Gestalt die Seele als leibbildende Lebenskraft sich selber gegenständlich wird, der sich vom Boden losreißt und frei beweglich wie eine kleine Welt selbständig für sich

erſcheint; und der allgemeine Geiſt hat ſeinen Träger und ſeine Verwirklichung im perſönlichen, im einzelnen Selbſtbewußtſein, das als das innenwaltende Centrum aller beſondern Gedanken und Strebungen ſeine ſie beherrſchende Einheit und Freiheit erfaßt und ſich in der Totalität der eigenen Weſenheit gegenwärtig iſt. Die Darſtellung des perſönlichen Geiſtes und ſeiner in ſich geſammelten Kraft in dem individuellen Organismus der Natur iſt die Aufgabe der Plaſtik.

Wenn wir den Begriff einer Kunſt beſtimmen wollen, ſo dürfen wir nicht von demjenigen ausgehen was die Künſte miteinander gemeinſam haben, ſondern wir müſſen das ins Auge faſſen was jeglicher beſonders und unterſchiedlich zukömmt. Die Malerei hat ein plaſtiſches Moment und das Maleriſche ſpielt in die Sculpturwerke herein; die Poeſie mag der Muſik wohllautender Verſe nicht entbehren, aber der Klang, die Tonſchönheit als ſolche haben keine vorwiegende Geltung, ſondern nur inſofern ſie im Worte Gedanken ausdrücken. Das Charakteriſtiſche der einzelnen Kunſt zeigt ſich in denjenigen Höhenpunkten die ſie allein erreicht, wo es ihr keine andere gleich thun kann, und auf dieſe müſſen wir blicken, wenn wir zur klaren Erkenntniß gelangen wollen.

Wenn wir ſagen daß die Sculptur den individuellen Organismus der Natur in ſeiner Selbſtändigkeit erfaßt, während die Architektur die anorganiſche Materie geſtaltet, und die Malerei die Wechſelwirkung des organiſchen und unorganiſchen Lebens hervorhebt, ſo folgt ſogleich für erſtere daß die Pflanzen als ſolche ihr nicht eignen, da dieſe mit der Wurzel im Boden haften und in der bauenden Thätigkeit ihres Wachsthums fortwährend ſich nach außen entfalten, ſtatt ſich innerlich zuſammenzuſchließen. Sie ſtehen in der Mitte zwiſchen der animaliſchen und anorganiſchen Welt, und bereiten die Stoffe der letztern zur Nahrung für die erſtere. Die Architektur nimmt ſie daher zum Ornament, das aus dem ſtrengen Gefüge des Baus hervorſprießt oder hervorblüht, und die Malerei wendet ſich ihnen mit Vorliebe zu, da ſie das Organiſche und Anorganiſche vermitteln. Wenn die Plaſtik Thiere bildet, ſo gewahren wir den Typus der Gattung, einen allgemein gleichen Geiſt in allen Individuen derſelben Art, aber noch nicht den perſönlichen Geiſt, noch nicht die ſelbſtgeſetzte Originalität des Individuums. Dieſe tritt erſt im Menſchen auf. Während das Thier zur Erde gebeugt dahinwandelt, richtet der

Menſch ſich empor, und ſein aufrechter Stand und Gang iſt das fortgeſetzte Werk ſeines Willens, ſodaß dieſer ſogleich in der äußern Erſcheinung ſichtbar wird. Die ganze Geſtalt und Bildung des menſchlichen Leibes iſt der fühlenden denkenden Seele gemäß; der Geiſt hat in ihr der Materie ſich eingebildet, er iſt in ihr gegenwärtig und ſich ſelbſt gegenſtändlich, und je höher und reiner er ſich entwickelt und ausbildet, deſto beſtimmter unterſcheiden ſich Form und Ausdruck ſeiner eigenthümlichen Geſtalt von andern, mit denen ſie den Typus der Gattung oder des Volks gemeinſam hat. Und der Plaſtiker ergreift den ganzen in ſich geſammelten perſönlichen Geiſt, um ihn im ganzen Leibe, in der vollen runden Körperlichkeit, nicht blos im maleriſchen Scheine der Wirklichkeit auszudrücken, im Leibe, dem Bau oder Gewächs der Seele, nicht blos deren Haus, ſondern deren eigene Realität und ſinnliche Erſcheinung darzuſtellen. Die Plaſtik zieht zwar die Maſſe der Materie ins Enge und trachtet nicht mehr gleich der Baukunſt überwältigend durch ſolche zu wirken, wiewol auch bei ihr der das Gewöhnliche geiſtig überragende Gegenſtand, der Gott oder Held, leiblich größer gebildet wird, aber ſie behält doch die allſeitige raumerfüllende Ausdehnung und Schwere. Sie verlegt den Schwerpunkt ins Innere der Geſtalt, die frei beweglich auf ihm ruht.

Hier ergibt ſich uns ſogleich ein wichtiges Geſetz und Kennzeichen für das Weſen der Plaſtik. Die bildende Kunſt geſtaltet im Raum, ſie kann das wechſelnde Leben in der Zeit und das Nacheinander der Bewegung nicht darſtellen; ſie gibt nur das Nebeneinander der Dinge in einem beſtimmten Augenblick, den ſie aus dem Fluſſe der Zeit hervorhebt und verewigt. Die Architektur nimmt gar keine Rückſicht auf das zeitliche Leben; die Sculptur und Malerei erkennen bereits die Untrennbarkeit von Zeit und Raum, und halten einen Zeitpunkt im Raume feſt; die Muſik waltet nur im Fluſſe der Zeit, in der verrauſchenden Folge der Töne; die Poeſie erzeugt durch die Schilderung von Handlungen auch das Bild der ſie vollbringenden Geſtalten. So weiſen auch Plaſtik und Malerei durch die Erſcheinung im gegenwärtigen Augenblick auf die ihr vorausgegangene, ſie bedingende, auf die ihr nachfolgende, aus ihr ſich ergebende Bewegung. In der Architektur iſt alles Beſondere im Ganzen feſtgehalten und durch die Kraft der Schwere gebunden. Wo wir dieſe Gebundenheit auch in der Plaſtik gewahren, wie in den unbeweglich

mit geſchloſſenen Armen und Beinen ſitzenden Koloſſen der Aegypter, da waltet noch das Weſen der Architektur in den Werken der Sculptur, da ſehen wir noch nichts von der ſelbſtändigen Freiheit des individuellen Lebens. Wenn dagegen der Mercur Johann's von Bologna nur mit dem Ballen des einen Fußes auf einer metallenen Stütze befeſtigt iſt, während der Arm erhoben iſt und der übrige Körper ſich vorbeugt, ſodaß die ganze Geſtalt übrigens hohl, der Stütze durch das maſſivere linke Bein bedarf, ſo iſt das mehr maleriſch als plaſtiſch, zumal auch der Hauch des Boreas, der den Mercur tragen ſoll, als unſichtbare Luft ſich nicht gut durch ein dickes Metallſtück in einem offnen Munde darſtellen läßt.

Hier begegnet uns diejenige Seite des Stilbegriffs welche Rumohr hervorhob und zum Ausdruck des Ganzen machen wollte, in ihrer Berechtigung. Er nannte den Stil ein zur Gewohnheit gediehenes ſich Fügen in die innern Forderungen des Stoffs, in welchem der Bildner ſeine Geſtalten ſchafft. Dem Plaſtiker iſt das Schwebende, Fallende, Sanſende verſagt, aber nicht aus einem ſittlichen Grunde, denn die Malerei hat es mit Glück angewandt, ſondern wegen der Schwere des Stoffes, welchen die Sculptur verarbeitet. Dieſer verlangt, daß die Statue in der Stellung bleiben könne, die ihr gegeben iſt, daß ſie nicht zu fallen drohe, und dadurch beunruhigend ſtatt beruhigend auf das Gemüth wirke. Als nach Jahrhunderte langer Verirrung der Bildhauer Thorwaldſen den Koloß des Phidias auf Monte Cavallo in Rom ſcharf ins Auge faßte und nun ſeinen Theſeus ſchuf, der ſicher und feſt auf den Füßen ſtand und dem Beſchauer unverrückbar erſchien, weil der Schwerpunkt ins Innere der Geſtalt fiel, da war der plaſtiſche Stil im Aeußern wiedergewonnen.

Dieſem Aeußern entſpricht das Innere, dem materiellen Stoffe der darzuſtellende Geiſt. Der aber iſt in der Plaſtik das perſönliche Selbſtbewußtſein wie es ſich in ſeiner Einheit und Ganzheit erfaßt, der Charakter der ſicher auf ſich ſelbſt beruht; nicht die einzelnen Regungen der Gefühle oder des Willens, nicht beſondere Vorſtellungen oder Gedanken der Vernunft ſind es was der Plaſtiker abbilden will, ſondern die Totalität des Geiſtes wie ſie die ganze Geſtalt des Leibes erbaut und ſich dauernd in dieſelbe ergoſſen hat, und die Perſönlichkeit erſcheint nicht in ihrer von dem Allgemeinen ſich abſondernden Subjectivität, ſon-

dern als deſſen Gefäß und Träger. Die Malerei, die Poeſie gehen auch zur Darſtellung von Individualitäten fort welche mit dem göttlichen Geſetz in Widerſpruch treten; die plaſtiſchen Naturen bleiben in Harmonie mit der ſittlichen Weltordnung, ſie ſind von deren Gehalt erfüllt, er macht die Subſtanz ihres eigenen Lebens aus. Eitle, haltloſe, kleinliche Menſchen ſind kein Stoff für den Bildhauer, ebenſowenig innerlich gebrochene oder ſolche deren Gedanken und Thaten nicht zuſammengehen; es müſſen Menſchen aus Einem Guſſe ſein, wenn ihr Bild ihm gelingen ſoll. Sehr treffend ſagt Viſcher hierüber: „Das derb Feſte der Form wird zum Ausdruck der Charakterfeſtigkeit, der ſittlichen Gediegenheit, die Schärfe der farbloſen Form zu der männlichen Beſtimmtheit, die nicht ins unbeſtimmte zerfährt, ſich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbſtbeherrſchung; die Schwere, die zunächſt dem Materiale angehörig unwillkürlich auf die dargeſtellte Geſtalt ſo übertragen wird, daß dieſe als ihres phyſiſchen Schwerpunkts vollkommen mächtig erſcheinen muß, ſie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das ſichere, nimmer wankende Ruhen im ſittlichen Centrum des Lebens.“ So hat auch Leſſing ſelber durch ſeine plaſtiſche Perſönlichkeit mitgeholfen daß ſeine Statue unter Rietſchel's Hand zu der gelungenſten ward die bis jetzt einem deutſchen Dichter geſetzt iſt, während Schwanthaler an Jean Paul, Gaſſer an Wieland keine ihrer Kunſt ſo zuſagenden Perſönlichkeiten hatten.

Wir werden alſo die Ruhe nicht aufgeben, welche Winckelmann als ein Merkmal griechiſcher Bildwerke ausſprach; wir werden ſie als das in ſich Beruhen des Geiſtes feſthalten und dafür auch die entſprechende körperliche Stellung fordern. Solche in ſich geſchloſſene ruhige Geſtalten wie ſie ein Triumph der Plaſtik ſind — man denke nur an die Tempelbilder und Ehrenſtatuen der Alten —, erſcheinen in einem Gemälde ſchwerfällig oder ſtarr; denn die Malerei liebt beſondere Gemüthserregungen, die ſich durch körperliche Bewegung kund geben, die Plaſtik aber ſammelt das ganze Seelenleben in ſich ſelbſt um es in ſelbſtgenugſamer Hoheit durch die in ſich befriedigt ruhende Geſtalt erſcheinen zu laſſen. Ihre Werke treten deshalb auch nicht gegen den Beſchauer heran um ſich ihm aufzudrängen, ſie reden nicht zu ihm wie die Perſonen des Dramas, ſie klingen und dringen nicht in ihn ein wie die Töne der Muſik, ſondern ſtumm und regungslos ver-

ſchließen ſie ihr Leben in ſich und wollen daß man zu ihnen herankomme, daß man ſich ſinnend in ſie vertiefe, daß man ihr Weſen verſtehen lerne; ſie wirken nicht unmittelbar aufs Gefühl, erſt wenn ſie durch die Anſchauung aufgenommen und begriffen worden, bieten ſie ſich dem nachhaltigen Genuſſe dar.

Aber daß man dieſe Ruhe nicht mit Starrheit verwechsle! Wie der Wille als des Geiſtes Wirken das Vermögen freier und neuer That iſt, ſo muß die plaſtiſche Geſtalt bewegungsfähig ſein, wir müſſen es ihr anſehen daß ſie ſich bewegt hat und wieder bewegen wird. Wenn ich aber die Laſt meines Oberkörpers ſtehend auf beide Füße gleich vertheile, dann bin ich unbeweglich, dann kann ich nicht ſofort einen Schritt machen, ſondern ich muß erſt die Wucht des Leibes auf das linke Bein hinüberwerfen, damit das rechte frei werde. Daher war es ein von den alten Schriftſtellern rühmend erwähntes Verdienſt des Polyklet, daß er es im Princip feſtſetzte das Gewicht des Körpers auf dem einen Schenkel ruhen zu laſſen; dadurch erſcheint der andere frei beweglich, der ſo geſtellte braucht nicht erſt ſeine Lage zu ändern ehe er einen Schritt thun kann, er vermag es ſogleich und unmittelbar. Und wenn dann der eine Arm nach dem Geſetz der Schwere geſenkt, der andere aber mehr oder weniger erhoben oder vorgeſtreckt iſt, wenn das Haupt etwas geneigt wird, ſo gewinnen wir den Begriff der Bewegung in der Ruhe. Ich glaube daß dies für die Tempelbilder der Götter wie für die Ehrenbildſäulen großer Männer in Griechenland feſt ſteht und als Geſetz der Plaſtik feſtgehalten werden muß, ſofern ſie, was ihre eigenthümliche Stärke ausmacht, Einzelgeſtalten als die Verkörperung ihrer Idee und der Totalität ihres Lebens darſtellt.

So nimmt ſie die Mitte ein zwiſchen der bewegungsloſen Architektur, in der nur die Schwere herrſcht, und der Malerei, die beſondere Gemüthsbewegungen oder die Menſchen in Wechſelbeziehung und Wechſelwirkung aufeinander zur Erſcheinung bringt und ſich vom Geſetz der Schwere in ſchwebenden Figuren entbinden kann, weil ſie ſtatt der vollen runden Körperlichkeit nur den Schein der Dinge wiedergibt wie er mittels der Lichtempfindung im menſchlichen Auge erzeugt wird. Auch die Griechen haben die richtige Mitte erſt dadurch gefunden daß ſie durch das Wagniß eines gegenſätzlichen Sprunges aus der ägyptiſchen Starrheit zur Wiedergabe heftiger dreiſter Bewegungen kamen. Es wird ſchon als Dädalos' Werk bezeichnet daß ſeine Statuen gingen und

handelten, das heißt schreitend und mit erhobenen Armen gebildet waren, und wo sie Handlungen in Gruppen veranschaulichten, waren die Gestalten in der Stellung welche die innere Bewegung und die That verlangt. Feuerbach hat in seinem „Vatikanischen Apollo" dies nachdrücklich hervorgehoben. „In den Gymnasien, in den heiligen Kampfspielen zu Olympia," sagt er, „ging die Schönheit des Nackten dem Künstler in ihrem vollen Glanze auf, aber es war eine Schönheit im freisten kühnsten Schwunge der Bewegung. Und so kam dort wol nichts vor was für den griechischen Meißel zu gewagt gewesen wäre. In schwebenden Stellungen von Faunen und Tänzerinnen scheint oft das Körperliche ganz und gar in luftige Bewegung verflüchtigt; in den Statuen rasender Bacchantinnen muß sich der höchste denkbare Schwung der Bewegung mit dem Ausdruck der heftigsten Exaltation zu einer Wirkung vereinigt haben die wir wol kaum mehr einem Gemälde gestatten dürften. Nichts lag außer dem Bereich des griechischen Künstlers als der Tod der ägyptischen Ruhe, sei es nun daß er für den Genuß eines längern Beschauens bildete, oder alles Leben und die ganze Fülle der Seele in einen einzigen Moment und für einen entzückenden Augenblick zusammenfaßte."

Diese Sätze sind vielfach nachgesprochen worden; um ihrer relativen Wahrheit willen bedürfen sie einer nähern Bestimmung und Berichtigung. Wir geben zu daß Myron's Diskuswerfer auf der Spitze eines einzigen Moments schwebt; aber keineswegs ist er „zur gewaltsamsten Stellung verdreht." Er gleicht einer gespannten Feder, wir glauben den Augenblick erwarten zu können wo er aufspringen und vorschnellen wird: aber gerade dieser Punkt den der Künstler wählte, zeigt die in sich gesammelte, ja gespannte Kraft, es ist der Augenblick vor der That, und damit ein Moment der Ruhe; der Diskuswerfer befindet sich in einer Lage in der er verharren kann, und dadurch tritt im bewegten Leben dennoch die Ruhe ein, und wir haben wieder ein Allgemeines vor Augen, die Arbeit und Lust des Diskuswerfens, dargestellt durch einen jungen Mann dessen ganzes Wesen darin aufgeht, der darin sein Vollgenüge findet; der Schwerpunkt liegt nicht außerhalb des Bereiches der Gestalt, sie hält sich in einem symmetrischen Gleichgewicht. Myron's Läufer Ladas, der die Hand nach dem Kranz ausstreckte, während der Athem seinen Lippen zu entfliehen schien, war auf andere Weise in einer ähn-

lichen Lage. Die Kraft erreicht den Punkt wo sie nicht weiter kann, es ist wie der Zusammenstoß zweier aneinander schlagenden Wellen, die ihre Bewegung gegenseitig aufheben und eine Pause eintreten lassen. Die gesammte Lebensthätigkeit ist hier wie dort auf einen Punkt zusammengedrängt, dieser Punkt aber gerade dadurch ein Augenblick der Ruhe; alle Glieder sind betheiligt und ihr Zusammenwirken von verschiedenen Seiten her erhält das Ganze im Gleichgewicht.

Jeder Moment der Bewegung der sich nicht festhalten läßt, der nur ein Uebergang zu andern ist die das gestörte Gleichgewicht wiederherstellen, bleibt der Plastik versagt, und das sind die meisten Momente der Kampfspiele, die auch dem griechischen Meißel „zu gewagt" gewesen wären, weil der Beschauer das Gefühl erhalten hätte es sei der Gestalt unmöglich so zu verharren, sie müßte zusammenstürzen, wenn nicht ein anderes Glied ihres Leibes durch eine neue Bewegung das gestörte Gleichgewicht wiederherstellte. Wo dieses hergestellte Gleichgewicht aber sichtbar wird, da herrscht Maß und Ruhe in der Bewegung. Unser Gehen ist ein fortgesetztes Fallen, indem das stützende Bein sich vorwärts neigt, während das erhobene wie ein Pendel in der Luft schwingt; der Körper würde stürzen, wenn nicht das schwingende Bein jetzt aufgesetzt würde; das hintere Bein wird dann vom Boden gelöst, durch die Streckung des Fußes ertheilt es dem Körper eine Wurfbewegung, die ihn vorwärts schleudert und hinwerfen würde, wenn nicht das nun vorwärts schwingende Bein zur rechten Zeit anhielte und aufträte. Hier gibt der Plastiker keineswegs die vielen Momente in denen das Gleichgewicht aufgehoben ist, sondern den in welchem es eben wieder hergestellt wird, oder den Ausgangspunkt der vorwärts schleudernden Thätigkeit, die aber erst im Begriffe steht ihre Aufgabe auszuführen.

Was die Bacchantin des Skopas angeht, auf die Feuerbach anspielt, so sagen allerdings die Epigramme daß Skopas sie gleich dem Gott in Raserei versetzt habe, sagt Kallistratus daß sie vom Begeisterungsrausch erfüllt sei. Ihr Haupthaar war gelöst, eine in der Wuth zerfleischte Ziege trug sie in der Hand; die Hauptsache aber war der Ausdruck einer leidenschaftlichen Begeisterung, und da diese eine göttliche war, so hat sie sicherlich nicht die Linie des Maßes und der Schönheit überschritten, denn die Grazien waren den Griechen die Ordnerinnen jedes Werkes unter

den Göttern, wie Pindar ausdrücklich bezeugt. Und was den Ausdruck der körperlichen Bewegung betrifft, berufen wir uns auf die treffliche Erörterung Brunns in der Geſchichte der griechiſchen Künſtler: „Wie es im menſchlichen Körper keinen Theil gibt welcher eine Bewegung bewirkt ohne daß ein anderer Theil beſtimmt wäre dieſelbe aufzuheben oder im entgegengeſetzten Sinne auszuführen, ſo gibt es auch keine Bewegung welche nicht eine Gegenbewegung vorausſetzte, um vermittelſt derſelben das durch die erſtere geſtörte Gleichgewicht wiederherzuſtellen. Indem nun bei heftiger geiſtiger Erregung der Geiſt dem Körper nur den Antrieb zu einer gewiſſen Bewegung im allgemeinen gibt, nicht aber jedes Glied deſſelben im einzelnen ſo zu ſagen überwacht und beſchränkend regelt, ſo entwickelt ſich dieſer erſte Anſtoß in der gegebenen einheitlichen Richtung ungehemmt bis in die äußerſten und feinſten Theile unter voller Entfaltung aller dabei verwendbaren Kräfte. Aber ſtets darf dieſe Entwickelung nur bis zu der Grenze vorſchreiten, welche jenes Geſetz der Natur gezogen hat, um dort angelangt ſofort in die rückgängige entgegengeſetzte Richtung umzuſchlagen. Und gerade je unwillkürlicher eine ſolche Bewegung, je einheitlicher der urſprüngliche Anſtoß iſt, deſto ſchärfer und unmittelbarer wird ſich das einfachſte Geſetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden.“

Weit entfernt alſo daß, wie Feuerbach meint, hier ſelbſt das von uns der Malerei Geſtattete überboten worden wäre, blieb vielmehr auch das Werk des Skopas, wie wir aus erhaltenen Reliefdarſtellungen ſchließen dürfen, innerhalb der Grenzen der Plaſtik, indem es jenen Höhenpunkt der Bewegung ergriff, wo widerſtreitende Kräfte einander die Wage halten und dadurch ein Augenblick der Ruhe und des Gleichgewichts gegeben iſt. Dieſer Höhenpunkt iſt überhaupt das von der zeichnenden Kunſt zu Faſſende, wenn das Bild lebendig wirkſam das Geiſtige deutlich ausſprechen ſoll. Das Haltmachen auf bloſen Durchgangs- und Zwiſchenſtationen iſt ungenügend. Wer die Thätigkeit des Hiebes darſtellen will der gibt dem ſchwertbewaffneten Arm die Lage daß er eben den weiteſten Punkt des Zurückfahrens und Ausholens erreicht hat und nun im Begriff iſt nach vorwärts zu ſchwingen; in verſchiedenen Zwiſcheuſtufen würde man eher meinen daß er deute oder daß er zurückfahre, als daß er haue. Auch die Schaukel kann uns ein Beiſpiel jenes ſchwebenden Gleichgewicht-

moments auf der Höhe der Bewegung ſein; die Schwungkraft erreicht den Gipfel in dem Augenblick wo die Schwerkraft ſie überwältigen wird. Und malen wir ſich ſchaukelnde Geſtalten, ſo glauben wir immer daß dieſer Höhenpunkt dargeſtellt ſei, wie hoch oder niedrig er auch liegen möge.

Der Ausdruck der freien Individualgeſtalt alſo verlangt daß die Stellung nicht ſchlaff oder ſchwer und der Schwerpunkt ſo gelegt ſei daß die Glieder frei und beweglich werden; die Kunſt darf nicht lügen wollen, und daher darf ſie keinen Zeitpunkt feſthalten in welchem ein Beharren unmöglich wäre; ſie kann nur diejenige Bewegung darſtellen welche zur Ruhe kommt oder eben beginnen wird; ſie erfaßt einen Ruhepunkt in der Bewegung oder einen von dem die letztere leicht ausgehen kann.

Die Plaſtik iſolirt die organiſche Individualgeſtalt, ſie hebt ſie für ſich hervor als einen Mikrokosmos, der ſich ſelbſt genug iſt. Der Ausdruck des ſehnſüchtigen Verlangens oder unruhigen Strebens iſt unplaſtiſch, weil er die Perſönlichkeit in der Beziehung auf anderes darſtellt. Der auf ſich ſelbſt beruhenden, in ſich geſchloſſenen Leiblichkeit entſpricht die ſelbſtgenugſame Hoheit des in ſich befriedigten Geiſtes. Das iſt gerade das Weſen der Plaſtik daß das ganze Innere im ganzen Aeußeren völlig und deutlich erſcheint, daß im Leibe nichts gleichgültig oder müßig, in der Seele nichts verborgen oder der Ahnung überlaſſen bleibt, ſondern daß alles klar hervortritt und die Erſcheinung ganz von der Idee durchleuchtet wird. Dieſe Sättigung der Idealität mit Realität, dieſe Verklärung der Wirklichkeit, dieſes deutlich Entfaltete und dann abgeſchloſſen in ſich Vollendete nennen wir das Plaſtiſche auch in den andern Künſten, z. B. in der Sophokleiſchen Poeſie, in der Gluck'ſchen Muſik, in Raphael's Gemälden oder im helleniſchen Tempel. Die Plaſtik erweiſt ſich hier als diejenige der Künſte welche den Begriff der Kunſt vorzüglich rein ausprägt, deren Verſtändniß daher für die äſthetiſche Ausbildung von höchſter Wichtigkeit ſein muß. In ihr offenbart ſich die naturwüchſige Harmonie des Leibes und der Seele, des Begriffs und der materiellen Erſcheinung. Der Gedanke iſt ganz in Erz oder Stein eingegangen, ganz und deutlich verwirklicht worden; im einzelnen Werk haben das Geiſtige und Sinnliche ſich verſöhnt und zur Totalität des Seins durchdrungen, die nun nichts mehr bedarf und darum in ſich Genügen und Ruhe findet. Die Ruhe der

Sculptur läßt ſich ſelbſt von dieſer Seite aus begründen, aber ſie iſt auch hier der durch die Bewegung gewonnene Frieden.

Die Seele iſt leibbildende Lebenskraft; ſo wird ſie von der Plaſtik dargeſtellt wie ſie im Bau des Körpers und mit ihm erwachſend ſich ſelber gegenſtändlich macht, ſodaß das innere Weben der Gedanken ſeinen Einfluß auf die Geſtaltung des Leibes übt und dieſe ſelbſt das Geiſtige trägt und bedingt. Da findet der Muth ſeinen Sitz in der Bruſt, die er ſich frei und kräftig gewölbt, da der Heldenwille ſein Organ an dem muskelſtarken Arm; da darf keine ſchwammige formloſe Fettmaſſe ſich breit machen, da wollen wir nicht ein dürftig dürres Knochengerüſte in ſteifer Starrheit ſehen, ſondern die Macht und Friſche des geſtalteten Lebens, deſſen reicher Strom ſich freudig ergießt und mit aufquellender Kraft die vom Geiſt umſchriebene Form ausfüllt. Hier erkennen wir daß Schönheit das volle mangelloſe Sein iſt. Mit Recht ſagt daher Schelling in ſeiner claſſiſchen Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur, daß die echte Kunſt gleich der Natur die Seele ſammt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche ſchaffe, und die Plaſtik das Höchſte in dem vollkommenen Gleichgewicht zwiſchen Geiſt und Materie erreiche. Gibt ſie der letzteren ein Uebergewicht, ſo ſinkt ſie unter ihre eigene Idee herab; ganz unmöglich aber ſcheint daß ſie die Seele auf Koſten der Materie erhebe, indem ſie dadurch ſich ſelbſt überſteigen müßte. Der vollkommen plaſtiſche Bildner wird zwar, wie Winckelmann bei Gelegenheit des Belvederiſchen Apollo ſagt, zu ſeinem Werk nicht mehr Materie nehmen als er zur Erreichung ſeiner geiſtigen Abſicht bedarf, aber auch umgekehrt in die Seele nicht mehr Kraft legen als zugleich in der Materie ausgedrückt iſt; denn eben darauf beruhet ſeine Kunſt das Geiſtige ganz körperlich zu machen. Die Plaſtik kann daher ihren wahren Gipfel nur in ſolchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit ſich bringt alles was ſie der Idee und Seele nach ſind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu ſein. Die Kraft wodurch ein Weſen nach außen beſteht, iſt mit der wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen. Die Plaſtik gibt den Einzelorganismus als Mikrokosmos, ſie zeigt die Schönheit des Weltalls auf Einem Punkt. Während die Natur den Reichthum ihrer Herrlichkeit in einer Fülle einander ergänzender Exemplare auseinanderlegt, und die Malerei ihr ſich anſchließt, ſtellt die Plaſtik den Gattungstypus

und das gemeinſame Ideal dar und hebt die bleibende Norm hervor, welche dem beſtändigen Wechſel der Formen im zeitlichen Fluß der Entwickelung zu Grunde liegt oder als Ziel vorſchwebt; ſie erfaßt den Blütenmoment des Daſeins um ihn in der Durchdringung von Geiſt und Materie zu verewigen, ſie verleiht dem Ideal als dem Muſterbild der Dinge im göttlichen Geiſt unmittelbar ſinnliche Realität.

Ewig klar und ſpiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechſeln und Geſchlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Roſen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwiſchen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menſchen nur die bange Wahl,
Auf der Stirn der hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Dieſe ſchöne Schiller'ſche Strophe iſt im Anblick der plaſtiſchen Meiſterwerke gedichtet.

Der Blütenpunkt einer Perſönlichkeit iſt aber nicht allein in der erſten Jugend zu ſehen; wenn der geiſtige Charakter der einer gereiften Männlichkeit iſt wie bei Zeus, dem Vater der Götter und Menſchen, ſo wird die Vollreife männlicher Jahre in ſeinen Zügen, in ſeinen Bartlocken ſichtbar werden; aber die blühende Wange und das reichwallende Haar werden die unerſchöpfte Kraft der Jugend verkünden. Vor dem Angeſicht der Juno Ludoviſi iſt es uns unmöglich ſie jünger oder älter zu denken oder ihr ein beſtimmtes Alter zuzuweiſen; die kecke Friſche ihres Weſens in jeder Lebensregung läßt ſie als Jungfrau, die ſittliche Würde und ernſte Hoheit des Geiſtes als die in die Rechte des Weibes eingetretene Königin der Götter erſcheinen; ſie iſt die Gemahlin des Zeus, die nach des Gatten Umarmungen im Quell Kanathos ihre Glieder badet und ſtets wieder als Jungfrau hervorſteigt. So iſt auch der Belvederiſche Apoll nach dem Wort Homer's „unſterblich geſchaffen in ewig blühender Jugend." Winckelmann ſpricht vollkommen wahr von dem ewigen Frühling der hier die vollkräftige Männlichkeit bekleidet; die verſchiedenen Altersſtufen ſind, wie Feuerbach nachgewieſen hat, zu einem Geſammtbild zuſammengefaßt, und haben dadurch aufgehört Momente

des Wechſels und der Vergänglichkeit zu ſein. Der rundliche Bau der Glieder, die Weichheit und Einfachheit der Linien, mit welcher die Formen auseinandertreten, die holde, faſt mädchenhafte Rundung der bartloſen Wangen gehören der Unſchuld der Frühjugend an; und dabei tragen die Glieder einander mit ſtrebender Kraft empor, der Kern des Knochenbaues iſt feſt, die Verhältniſſe ſind die des ausgewachſenen männlichen Körpers, und die Stärke der Schenkel, die ſtolze Entſchiedenheit der Stellung, der erhabene Siegesblick des Auges unter dem Ernſt der gedankenvoll gewölbten Stirn verkünden die Reife des Lebens in ihrer über das Gewöhnliche erhabenen Pracht und Größe.

Wie die Plaſtik das zeitlich einander Folgende in einem Augenblick der Gegenwart verewigt, ſo ſchafft ſie für das im Raum vielheitlich Vorhandene eine Geſtalt als Repräſentanten, etwa wie die Thierſage nur von Einem Fuchs, Einem Wolf und Einem Löwen redet. Wenn der Maler den Lohn des Siegers darſtellen will, ſo zeigt er uns den Feldherrn an der Spitze des Heers, gefolgt von überwundenen Feinden, das Volk ihm entgegenjubelnd, Jungfrauen ihm Kränze bringend; es wird ein figurenreiches Bild. Der Bildhauer gibt uns nur die Statue des Siegers und ſchafft eine einzige Figur, die den Preis des glücklich beſtandenen Kampfes verleiht und ſelber veranſchaulicht, die den Sieger bekränzende Victoria. Der Begriff des Sieges hat in ihr Geſtalt gewonnen und iſt nichts Heidniſches oder Chriſtliches, ſondern ein allgemein Menſchliches, immerdar Geltendes. Raphael malt die Schule von Athen, Phidias bildet den Minervakopf, um das die Wahrheit erkennende ſelbſtbewußte Geiſtesleben auszudrücken. So hat Sophokles nur wenige typiſche Charaktere, während Shakſpere in der Totalität der Einzelzüge wie in der Mannichfaltigkeit einander ergänzender Perſonen ſich auszeichnet.

Aber die Plaſtik ſammelt nicht blos aus einer Menge einzelner Geſtalten die bedeutendſten Züge, um den Gattungstypus feſtzuſtellen, wie dies den ſpätern Griechen und den Römern, oder doch den helleniſchen Meiſtern unter ihnen, mit der keltiſchen und germaniſchen Nationalität herrlich gelang, ſondern ſie hat auch das was die geiſtige Individualität im Laufe des Lebens entfaltet, zur Einheit des Charakters zu concentriren. Der Plaſtiker und der Dichter verfahren hier gerade entgegengeſetzt. Homer, Shakſpere, Goethe ſchildern uns die Eigenthümlichkeit ihrer

Helden durch die Thaten die ſie thun, durch die Art und Weiſe, wie ſie in verſchiedenen Lebenslagen reden und handeln oder die Dinge aufnehmen; die Größe des Dichters zeigt ſich darin wie die Seeleneigenthümlichkeit doch alle Worte durchklingt, alle Handlungen die Stetigkeit des Charakters wie ein rother Faden durchzieht. Der Plaſtiker muß dieſen Mittelpunkt hervorheben und im feſten Gepräge ſo hinſtellen daß wir aus ſeinen Formen die Möglichkeit der verſchiedenen Handlungen ebenſo herausleſen, als wir bei dem Dichter die Einheit in der Thatenreihe und der nacheinander folgenden Lebensäußerungen erkennen können. Die Alten bewunderten den Euphranor, weil er in ſeinem Paris zugleich den Richter der Göttinnen, den Entführer der Helena und den Mörder des Achilleus dargeſtellt. Wir haben hier nicht an Attribute zu denken, welche dieſe verſchiedenen Eigenſchaften und Handlungen ſymboliſch angedeutet hätten: der Meiſter hatte die verſchiedenen Seiten dieſes complicirten Charakters erfaßt und im Ausdruck ſeiner Statue ſo in der Schwebe gehalten, daß bald die eine, bald die andere bei längerer Betrachtung vorherrſchend wurde; er hatte den Paris ſo gebildet daß man von demſelben ſowohl das Urtheil im Schönheitswettkampf der Göttinnen erwarten durfte, als ſeine eigene Schönheit, die das Herz der Helena bezaubern konnte, doch männliche Kraft genug beſaß um den tödtenden Pfeil auf den ſtrahlendſten Helden abzuſchießen. Dieſer Mord war hinterliſtig, ſein Wirken ſelbſtſüchtig; Paris enthält die große, aber gewiſſenloſe Begabung einer Alcibiadesnatur, und auch in der Statue des Alcibiades wollen wir ebenſo den leichtſinnigen Verführer als den genialen Feldherrn und geiſtvollen Liebling des Sokrates ſehen.

Das Schickſal hat Alexander dem Großen den Homer verſagt, der durch Lieder von ſeinen Thaten die Entwickelung ſeines Geiſtes würdig geſchildert hätte, aber hat ihm den Lyſippos und den Apelles gegeben, die in genialer Auffaſſung ſeiner Züge das Bild des wunderbaren Jünglings ausprägten, der kühn und ſtark wie ein Löwe und mit der Empfänglichkeit des Gemüths für Kunſt und Wiſſenſchaft einem ſchwärmeriſch begeiſterten und begeiſternden Dionyſos gleich die Welt eroberte. Plutarch erzählt daß er nur von jenen Meiſtern abgebildet ſein wollte; ſie allein vermochten ihn in ſeiner Totalität darzuſtellen; andere konnten nur eine Seite ſeiner Natur abſpiegeln. Der Kopf Alexander's war etwas nach der linken Seite geneigt und blickte aufwärts;

ſein Auge hatte etwas ſchwimmend Feuchtes, wie es die Alten der Aphrodite liehen; Lyſippos wußte dies beizubehalten, aber mit der Geiſtesgröße des Helden und dem Mannhaften, Löwenmäßigen ſeiner Erſcheinung zu vereinigen; der Ausdruck ſchwärmeriſcher Begeiſterung milderte die Stärke des Helden, und mit dem geſenkten und doch gen Himmel blickenden Haupt ſchien er dem Vater Zeus zuzurufen: die Erde unterwerfe ich mir, du walte im Olymp! Wie in den Helden des Volksepos ein Nachklang der Götterſage mit den hiſtoriſchen Ereigniſſen, mit den großen Männern der Wirklichkeit verſchmilzt und aus Siegfried's leuchtendem Wölſungauge und aus der klaren Reinheit ſeiner Natur ſowol als in ſeinem Geſchick der Sonnengott noch deutlich hervorſtrahlt, ſo hat auch Lyſippos mit der bis in einzelne Mängel und Gebrechlichkeiten der irdiſchen Erſcheinung treuen Porträtähnlichkeit ein Götterideal innigſt verknüpft. Jene herrliche Alexanderbüſte des Capitols zeigt uns den Siegeswonnetaumel des Heldenjünglings auf der Höhe ſeiner Laufbahn; auch hier iſt die Schwäche der linken Seite, nach der das Haupt ſich hinſenkt, nicht vermieden, aber wie der alles überſchauende Sonnengott blickt er begeiſtert über zwei Welttheile hin, deren Geſchick er lenkt; aus der Binde um ſeine Locken ergießen ſich ſieben Strahlen; das Haar bäumt ſich über der Stirn empor und wallt wie Löwenmähnen herab, dem Urbild ähnlich das Phidias von Zeus geſchaffen.

Der Stil der Plaſtik.

Giordano Bruno faßte das Sein nicht wie Spinoza als ruhende Subſtanz, ſondern als Geſtaltungskraft; er war darin der Vorläufer von Leibniz und der neuern Philoſophie. Spinoza ſchrieb nur dem allgemeinen Weſen und Grund der Dinge das wahre Sein zu; die Dinge ſelber waren ihm nur Beſchränkungen und Modificationen von jenem, und weil alles Einzelne nur dadurch als ein ſolches beſtehen und erkannt werden kann weil es von andern unterſchieden iſt, alſo den Raum der andern nicht einnimmt, gewiſſe Eigenſchaften derſelben nicht hat, ſo behauptet er alle Beſtimmtheit ſei eine Verneinung. Allein wir müſſen dem entgegenſetzen daß die Form der Dinge nicht dadurch hervorgebracht wird daß man äußerlich von ihnen abſchneidet und ſie zurechtſtutzt, ſondern daß die innere Bildungskraft ſich zugleich

entfaltet, zugleich zuſammenhält, und in der Formbeſtimmtheit ſich ſelber verwirklicht. Damit iſt dieſelbe gerade Verneinung des Endloſen, des Unbeſtimmten, des Nichts, und Bejahung der eigenen Natur, Selbſtbekräftigung und Vollendung der eigenen Anlage. Im göttlichen Verſtand ſah Bruno die allgemeine Urſache und Form des Univerſums; die Platoniker, ſagt er, nannten ihn den Werkmeiſter, Orpheus nannte ihn das Auge der Welt, weil er alles durchſchaut und von innen und außen den Dingen Haltung und Ebenmaß verleiht; wir nennen ihn den innerlichen Künſtler, weil er von innen die Materie bildet und geſtaltet. Den göttlichen Verſtand bezeichnet Bruno als die Seele der Welt; um zur vollendeten Kunſt zu gelangen, ſagt er anderwärts, müſſen wir uns der Weltſeele vermählen, damit ein ebenſo lebenskräftiges als vernunfterfülltes Werk geboren werde; die Weltſeele aber iſt überall gegenwärtig und ganz in allem, ſodaß wir auch im Kleinſten nicht blos ein Bild der Welt, ſondern die Welt ſelber haben, und wenn wir im Bunde mit jener künſtleriſch bilden, ſo wird die Natur ſelber die Formen von innen heraus geſtalten.

Ich habe dieſe Sätze vorausgeſandt, um danach die Errungenſchaft unſerer Unterſuchung über die Plaſtik folgendermaßen zuſammenfaſſen zu können. Die Plaſtik veranſchaulicht den perſönlichen Geiſt im Einzelorganismus; ohne Ueberfluß und Mangel wird Form und Bewegung zum klaren Ausdruck des Selbſtbewußtſeins und Willens, in welchem Pflicht und Neigung verſöhnt ſind und die Stetigkeit des Charakters gewonnen iſt; in ungezwungener Grazie erſcheint der reine Begriff der Geſtalt ohne die Zeugen irdiſcher Bedürftigkeit als das ſelbſtgeſetzte Maß innerer Bildungskraft.

Die Seele wirkt ſich ſelber eine ſichtbare Geſtalt, indem ſie ſtets andere und andere Atome der Materie in den Umkreis des eigenen Lebens hereinzieht und wieder ausſcheidet; dieſe wechſelnden Stoffe ſind nicht unſer Leib, ſondern nur das Mittel ſeiner Verwirklichung; er iſt die eine in ſich mannichfach gegliederte und lebendige Form, die durch die Atome in die Erſcheinung tritt, wie die Geſtalt des Hauſes durch die Bauſteine, die nach der Idee und für den Zweck deſſelben herangeſchafft, bereitet, geſchichtet und geordnet werden. Und dieſen idealen Leib, dieſe im Wechſel der Stoffe ſich erhaltende Form ergreift die Plaſtik und prägt ſie einem bleibenden und feſten Material ein, um ſo den perſönlichen

Geiſt im Abbild leiblich zu verewigen. Das werdende Leben in ſeinem Proceß kann ſie nicht nachahmen, aber das in der Natur um dieſes Fluſſes willen ſelbſt Wandelbare der Geſtalt kann ſie feſthalten, der Vergänglichkeit und dem Wechſel entreißen und dauernd ausprägen. Dieſen reinen Begriff der Geſtalt aber ſtellt ſie dar nicht wie durch äußere Hemmung in ſeine Schranken zurückgedrängt, ſondern als durch eigenes Maß der Bildungskraft begrenzt.

Der Plaſtiker iſt ohne Reflexion davon überzeugt daß das Zerrinnen und Zerfließen ins Unbeſtimmte eine Schwäche, ſich ein Maß zu ſetzen und Maß zu halten aber Kraft iſt, er erfaßt in der Selbſtbeſtimmung das Weſen des Geiſtes und ſieht in der Schärfe und Beſtimmtheit der Form das Gepräge des in ſich ſelbſt entſchiedenen Charakters, die Erſcheinung originaler Schöpfermacht. Und da er nur Einen Punkt der Zeit feſthält, nur Eine Geſtalt bildet, ſo will er nicht das Ringen, ſondern das errungene Ziel, nicht den Kampf, ſondern den Frieden zeigen; er will das Vollendete darſtellen, weil nur dieſes dem Beſchauer genügen und an ſich ſelber ein Genüge haben kann. In der Leibesſchönheit offenbart er den Adel des Geiſtes, die Sinnlichkeit adelt er durch den Geiſt, deſſen verklärendes Licht eben ſie ſchön macht. Die Innigkeit des Gemüths vertieft ſich in der Plaſtik nicht in ſich ſelbſt, noch concentrirt ſich die Aeußerung des Seelenlebens in Blick und Wort, ſondern ergoſſen in die ganze Geſtalt und deren thatvolle Beſtimmtheit macht es ſie zum Spiegel und Auge des ganzen Geiſtes, der hier nicht eine vorübergehende Regung im flüchtigen Mienenſpiel, ſondern eine bleibende Geſinnungsweiſe, eine ſittliche Idee in feſten Zügen ausprägt und die Totalität ſeines Weſens in der Totalität des Leibes, in der vollen runden Körperlichkeit, raumerfüllend und raumbegrenzend, äußerlich verwirklicht und zur Erſcheinung bringt. Die unveränderlichen Geſetze der organiſchen Schöpfungskraft offenbart die Plaſtik ohne Hemmung und Störung in ihrem freien Glanz; ſie beſeitigt alles Zufällige oder nur Vorübergehende. Nicht eine beſondere Erregung der Gefühle, vielmehr die allgemeine Gemüthsbeſchaffenheit iſt im Geiſtigen die Aufgabe ihrer Darſtellung. Beſondere Erregungen äußern ſich wol körperlich im Mienenſpiel, aber dies fliegt flüchtig vorüber, und wenn man es feſthalten wollte, würde es ſeine Natur verlieren und zur ſteifen Grimaſſe werden; ihm ein unvergängliches Beſtehen in Erz oder Marmor zu verleihen

wäre ein Widerſpruch. Die Sculptur gibt einem Angeſicht den Ausdruck der Heiterkeit, der Lebensluſt, und wir erfreuen uns daran; wollte ſie es lachen laſſen, würde es uns, da ſie die Bewegung des Lächelns nicht geben kann, widerlich angrinſen. Nicht die lächelnde, ſondern die das Lächeln liebende (φιλομμειδής) Aphrodite hat Praxiteles, hat Kleomenes gebildet.

Nur das der Verewigung Werthe und Fähige ſoll verewigt werden. Die Muſik kann Diſſonanzen einführen um ſie aufzulöſen und in der Ueberwindung des Misklangs durch ſeine Fortführung zur Harmonie dieſe um ſo energiſcher triumphiren und jubeln zu laſſen; die Poeſie kann das Böſe und Verkehrte darſtellen wie es ſich ſelber zerſtört und zum Gerichte wird oder am eigenen Widerſpruch zu Grunde geht und dadurch dem Guten und Rechten den ernſten Sieg in der Tragödie, den heitern Sieg in der Komödie ſelber bereiten hilft; die Malerei kann in einer Fülle einander ergänzender Geſtalten auch das Häßliche zum Contraſt für das Schöne neben daſſelbe wie eine hervorhebende Folie, wie einen dunkeln Grund für die lichte Farbe hinſtellen und es ſo demſelben dienen laſſen, oder ſie kann durch eine Reihe von Einzelbildern ſtufenweiſe das Auge zum Anblick der Vollendung emporführen und dieſe dadurch um ſo verſtändlicher machen. Die Plaſtik aber, welche den Einzelorganismus des Geiſtes als eine Welt für ſich hinſtellt, muß auch die Herrlichkeit der Welt in ihm entſchleiern und feiern; ſie muß das Einzelne zum Ideal erhöhen oder das Ideal als ſolches, die ewige Idee als das Muſterbild der Erſcheinungen, unmittelbar im Einzelnen veranſchaulichen. Das Widerwärtige, das Häßliche hat in ihr keine Stelle, weil ſie es weder im Fortgang einer Entwickelung auflöſen noch durch andere ſchöne Formen überwinden kann.

Die Griechen verſinnlichten in den Gorgonen die Schreckgeſtalten der Nacht mit ihrem unheimlichen Grauen, deren Anblick das Blut erſtarren macht und den Leib verſteint. Mit breiter Naſe, mit dicken Wangen, mit Schweinshauern und Schlangenhaaren, zugleich zähnefletſchend in wildem Grimm, zugleich die Zunge aus dem Munde ſteckend in grinſendem Hohn, ſo finden wir ihr Bild am Anfange der griechiſchen Kunſt auf einer Metope des Tempels von Selinus. Aber nachdem Phidias die Idealbildung der Plaſtik gefunden, machte Skopas gleich Sophokles aus den Erinnyen Eumeniden, wohlwollend Gnädige, denn das Gewiſſen iſt immer gut, der Schmerz der Reue ein Heil für die

Seele und die Qual des Gewiſſens das rettende Gericht, der Weg zur Wiedergeburt. Die Furien wurden als kurzgeſchürzte Jägerinnen gebildet, welche mit weitausgreifenden Schritten ihr Opfer wie ein Wild verfolgten, unerbittlicher Ernſt im weiblich ſchönen Angeſicht; nicht Abſcheu, ſondern heilige Scheu und Ehrfurcht ſollen ſie erwecken, auch ſie ſind göttliche Weſen, und darum bei aller Furchtbarkeit mit dem Adel ebenmäßiger Form ausgeſtattet. Und ſo ward das Zerrbild der Meduſe nun auch zur Rondaniniſchen Maske (jetzt in München), einem Werk in dem die Auflöſung des Häßlichen ihren Triumph feiert. Jetzt wird ſie als eine urſprünglich anmuthige Jungfrau gedacht, die aber am Altar der Pallas ſelbſt ſich der Umarmung Poſeidon's hingegeben; die Göttin bedeckte das keuſche Antlitz vor dem Anblick des Frevels mit der Aegis, und die Königstochter ward im Momente der Luſt ſelber vom Schauer des Todes erfaßt; die Lippen lechzen um die dunkle Tiefe des Mundes nach dem entſchwindenden Leben, mit unſäglicher Wehmuth ſtarrt das brechende Auge ins Weite; durch das langwallende Haar winden ſich Schlangen wie eine unheimliche Zierde, ſie verflechten ſich unter dem Hals, und eingerahmt von dem dunkeln Schatten, den ſie werfen, glänzt der Marmor des Angeſichts mit der Bläſſe des Todes. Es iſt eine urſprünglich edle, großartige, aber gefallene Natur, die den angebornen Adel auch in der Verwilderung der Luſt und in der Angſt des Todes nicht verliert, ſondern in den feſten Zügen der Geſtalt bewahrt, und gleich einer untergehenden Sonne das Auge des Beſchauers an ſich feſſelt. Auf dem Reliefbild der Meduſe in der Villa Ludoviſi ſchließt ſich ihr Auge in Todesſchlummer, und das Schauerliche im Auflöſungsproceß des Lebens geht über in jene verklärende Ruhe des Todes, die uns aus den Widerſprüchen und Kämpfen der irdiſchen Welt entſtrickt und den Widerſchein eines höhern Friedens um ſich verbreitet. Dies fehlt bei Schlüter's Masken der ſterbenden Krieger am Berliner Zeughaus, die darum abſchreckend wirken.

Als ein anderes Beiſpiel von der Ueberwindung des Häßlichen betrachten wir die Satyr-, Faun- und Silensgeſtalten wie ſie Praxiteles feſtſtellte. Da iſt die Teufelsähnlichkeit dieſes halbthieriſchen und nichtsnutzigen Geſchlechts mit ſeinen Bocksfüßen und Bocksſprüngen nicht mehr zu ſehen; der Faun, am Baumſtamm angelehnt, in ſüßer Ruhe träumend und ſinnend, iſt vielmehr eine über alles Gemeine erhabene Verkörperung dieſes

behaglichen Zuſtandes ſelbſt; der ſchlauchähnliche Silenos blickt mit Humor und Selbſtironie auf den Weinſchlauch unter ſeinem Arm, aus dem aber jetzt ein Waſſerbrunnen fließt, oder er wiegt liebevoll das Bacchuskind als den Freudebringer einer beſſern Zeit auf dem Arme. Wenn dort die äußere Geſtalt von einem Hauche der Schönheit umfloſſen iſt, ſo leuchtet hier ein Gedanke ſinnvoll aus den weniger wohlgefälligen Formen hervor, wie die göttliche Seele des Sokrates aus der verhüllenden Körperlichkeit.

Wir können noch an die Büſte dieſes Weiſen ſelbſt erinnern, verweilen aber lieber bei der des Aeſop, die wir dem Genie des Lyſippos oder ſeines Schülers Ariſtodemos verdanken.

Ich war Sklav' und Krüppel am Leib, in bettelnder Armuth
Gleich dem Iros, und doch liebten die Götter auch mich,

läßt ihn ein altes Epigramm ſagen. In anſpruchloſen Thiergeſchichten hielt er den Menſchen einen ſo klaren Spiegel ihres eigenen Thuns und Treibens vor, daß er den Weiſen Griechenlands beigeſellt wurde; er wird als zwerghaft verkrümmt geſchildert, aber die äußere Misbildung hat gerade ſeinen Geiſt gereizt in ſich zu gehen und im Scharfſinn und Witz der Dialektik ſeine Stärke zu bezeugen. Form und Haltung des Geſichts weiſt auf die Verzerrung des Leibes durch den Höcker hin, aber in der Feinheit und Sinnigkeit des Auges überſtrahlt der Reichthum des Gemüths die gebrechliche Armuth des Körpers; wir lachen nicht über die Misgeſtalt, wir betrachten ihn mit Rührung und Mitleid, weil ein ſo kluger Kopf an dieſen krüppelhaften Leib gebunden iſt, und wünſchen ihn doch auch nicht anders, weil die Seele die ihre Kraft im Aufbau eines vollen ſchönen Leibes befriedigt, nicht leicht zu einer eigenthümlichen Verfeinerung gelangt, zu der ſie durch die Verkümmerung des körperlichen Lebens ſelber als zu einem Erſatze hingeleitet wird. Indem der Künſtler eines an das andere knüpft, eines aus dem andern entwickelt, überwindet er das Häßliche dadurch daß der Ausdruck geiſtiger Kraft in ſelbſtbewußter Klarheit ſiegreich aus der gedrückten und verkrüppelten Form und über ſie ſich erhebt. Wir werden nicht abgeſtoßen, ſondern angezogen, möchten gern den ſchalkhaften und treffenden Worten lauſchen die dieſe Lippen verſprechen.

Wenn ſich der Begriff einer Kunſt vorzugsweiſe nach dem beſtimmt, was von ihr allein geleiſtet wird, worin ſie es den andern Künſten zuvorthut und deren Hülfe nicht bedarf, ſo werden wir

trotz mancher neueren Einsprache mit Lessing und Winckelmann daran festhalten daß die Darstellung der Leibesschönheit die Aufgabe der Plastik ist, und daß schon hieraus die Ruhe und beruhigende Macht ihrer Werke folgt. Die Poesie ist die Kunst des Gedankens, sie offenbart den Geist wie er durch Wort und That in der Folge der Zeit das innere Wesen entfaltet und verwirklicht; wollte sie was gleichzeitig im Raume nebeneinander vorhanden ist schildernd beschreiben, so erführen wir doch nur eines nach dem andern; aber gerade die Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zur Einheit des Ganzen, das Zusammensein der Erscheinungen würde uns entgehen oder der eigenen Phantasie überlassen bleiben. Eben dies zu veranschaulichen ist Sache des Bildners. Zur Beschreibung eines Gesichts reicht für die einzelnen Theile die Sprache nicht aus; die Worte: feine Nase, glatte Stirn, volles Kinn, edler Mund, ermangeln doch der scharfen Bestimmtheit, und wie dann die einzelnen Theile zusammenwirken, das gerade ist die Hauptsache. Homer verzichtet darum auf das Ausmalen von Helena's Schönheit, er schildert sie nur in ihrer Wirkung, wenn selbst die troischen Greise es begreiflich finden, daß um solch ein Weib zehn Jahre lang ein Völkerkampf gestritten wird, und erregt dadurch unsere Phantasie, sich ein Bild von ihr zu entwerfen. Der Maler Zeuris stellte nicht, wie Graf Caylus wollte, begierlich blickende Graubärte um sie herum, sondern gab nur die Gestalt der Helena in harmonischer Entfaltung ihrer reizenden Glieder, und durfte jene Worte Homer's unter sein Werk schreiben. Das Gleichniß Plutarch's behält seine Gültigkeit: „Wer mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Art Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowol beide Werkzeuge, als er sich auch des Nutzens beider beraubt."

Der Plastiker, sahen wir, stellt in der ganzen Gestalt den ganzen Geist des Menschen dar, den Charakter oder die Grundstimmung des Gemüths (τὸ ἓν καὶ μέγα ἦθος, wie Aristoteles sagen würde), nicht einzelne vorübergehende Regungen oder Bewegungen; aber wie die Ruhe des Körpers eine bewegungsfähige sein mußte, so braucht er auch im Geiste die Affecte nicht zu vermeiden, wenn er sie unter der Herrschaft des Selbstbewußtseins hält und dieses als in und über ihnen waltend zeigt, und wenn er die Aeußerung der Affecte durch die leibliche Geberde innerhalb der Grenze der Schönheit geschehen läßt. Reinigende Läuterung, Mäßigung und Bindung des Charakteristischen oder Leidenschaft-

lichen unter die allgemeingültige Linie der Schönheit und unter die ſtille Macht des ſittlichen Geiſtes tritt hier als das Geſetz der Kunſt hervor, die nicht Nachahmung, ſondern Verklärung des Lebens iſt.

Winckelmann ſprach über den Laokoon das berühmte Wort: „Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch ſo wüthen, ebenſo zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenſchaften eine große und geſetzte Seele.“ Leſſing knüpfte daran folgende Erörterungen: Schönheit war ihnen das höchſte Geſetz der bildenden Künſte. Daraus folgt nothwendig daß alles andere, wenn es ſich mit ihr nicht verträgt, gänzlich weichen, und wenn es ſich mit ihr verträgt, ihr wenigſtens untergeordnet ſein müſſe. Es gibt Leidenſchaften die ſich in dem Geſicht durch die häßlichſten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in ſo gewaltſame Stellungen ſetzen daß all die ſchönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umſchreiben, verloren gehen. Dieſer enthielten ſich alſo die alten Künſtler entweder ganz und gar, oder ſetzten ſie auf geringere Grade herunter, in welchen ſie eines Maßes von Schönheit fähig ſind. Wuth und Verzweiflung ſchändete keines von ihren Werken; Zorn ſetzten ſie auf Ernſt herab, Jammer ward in Betrübniß gemildert. Soweit ſich Schönheit und Würde mit dem Ausdruck des Schmerzes bei der Opferung Iphigenia's verbinden ließ, ſoweit trieb ihn Timanthes; den Jammer der ſich durch Verzerrungen äußert, verhüllte er.

Blicken wir auf das Geiſtige zurück, ſo iſt ein überwältigender Affect deshalb unplaſtiſch, weil er das Gleichgewicht der Seele, ihre Faſſung aufhebt und den idealen Schwerpunkt verrückt, weil der Menſch außer ſich geräth und die Freiheit verliert, und deshalb ſtatt der harmoniſchen Totalität vielmehr der Selbſtverluſt des Geiſtes unter der Gewalt eines einſeitigen Triebes oder äußern Einfluſſes erſcheint. Da wird dann auch das Angeſicht nicht vom Ineinanderſpielen verſchiedener Kräfte belebt, ſondern eine einzige hat alle herriſch unterworfen und peinlich gefeſſelt; der Ausdruck des alleinigen Affects erſcheint als verzerrender Krampf, die Züge ſelber erſtarren. Der Künſtler muß daher über die Leidenſchaft die Faſſung der Seele triumphiren laſſen, er muß in der augenblicklichen Erregung doch die Herrſchaft des Gemüths zeigen und den aufbrauſenden Affect unter die Willensmacht der ſittlichen Freiheit bändigen; dadurch wird dann auch in der äußern Erſcheinung das Gleichgewicht

nicht zerstört, sondern siegreich über die drohende Störung hergestellt, dadurch das Ebenmaß bewahrt und die nothwendige Ruhe in der Bewegung gewonnen.

Ist die ursprüngliche Anlage der Gestalt von dem festgegründeten Adel der Form getragen, so werden die Wellen der Herzenserschütterung über sie hinzittern ohne sie zu verletzen oder zu entstellen, so wird durch diese doch der dauernde Kern hindurchschimmern. „Die feste Norm des griechischen Profils," sagt Anselm Feuerbach, „besonders aber die Linie der Stirn und Nase, ist ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann; es liegt außerhalb der Grenzen selbst der blos physischen Möglichkeit einem griechischen Profil die stürmische Gewalt des Ausdrucks mitzutheilen, deren jeder andere Kopf, z. B. der römische, fähig ist, wo die bloße ruhige Form schon als ein natürlicher Prototyp der Leidenschaft erscheint; dafür ist aber auch an einem griechischen Kopf der feinste Zug entscheidend."

Hören wir wieder unsern Lessing; er sagt übereinstimmend mit dem was wir früher über die leibliche Bewegung festgestellt, jetzt ein Aehnliches in Bezug auf vorübergehende Seelenerregungen: „Ein einziger Augenblick erhält durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen zu deren Wesen wir es nach unserm Begriff rechnen daß sie das was sie sind nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder erschrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder graut." — Drückt dagegen der Bildhauer das Vermögen des Affects aus, aber gehalten von der einheitlichen Stimmung des Gemüths, oder zeigt er die geistige Freiheit wie sie über die sich empörende Leidenschaft Herr geworden, so enthüllt er uns das Leben der Seele auf eine würdige Weise, und wir werden ihre Erhabenheit um so mehr bewundern je größer das Leid ist aus dem sie sich erhebt, je stärker die Aufregung die sie bemeistert. Aber nicht das Leid, nicht die Aufregung als solche, sondern diese Erhebung, diese Bemeisterung, diese Verklärung des Kampfes in den Sieg wird der Ausgangs- und Zielpunkt der Plastik sein.

Noch in der Zeit nach Alexander dem Großen haben die griechischen Künstler in Pergamus selbst in den Bildsäulen der Barbaren, und zwar in der Darstellung eines verzweifelten Untergangs in der Schlacht, diese Herrschaft des Geistes meisterhaft ausgedrückt. Ich meine jenen Gallier in der Villa Ludovisi, der das getödtete Weib zu seinen Füßen mit dem linken Arm hält und kühnen Trotzes voll gegen die siegreichen Feinde hinblickend seine Freiheit im Tode bewahrt, indem er sich das Schwert in die Brust stößt; ich meine den sterbenden Fechter des Capitols, der auf den Schild dahingesunken die todwunde Brust mit dem rechten Arm stützt und im Schmerze des Unterliegens als ein braver Soldat im Gefühl der Ehre sich würdig zu fassen weiß. Diese Männer sind innerlich vom Sturm leidenschaftlicher Gefühle durchwühlt, aber es sind Heldennaturen, deren Willen in unbeugsamer Stärke und Hoheit mit todüberwindendem Muthe sich und den Leib aufrecht erhält; diese Männer sind als Barbaren dargestellt, die ihre Leidenschaft entfesseln um in gewaltsamem Ringen ein Ziel zu erreichen oder zu zerscheitern, und dennoch bewahrt sie das in sich gefaßte Selbstbewußtsein vor der Schmach der Knechtschaft, sie triumphiren im Untergang und erheben sich in das Reich der Freiheit. Es ist nicht körperlicher Schmerz oder gar Furcht vor dem Tode was aus den Zügen des sterbenden Fechters spricht, sondern ein geistiges, tiefes Weh, was ihn, den gallischen Heerführer, ergriffen hat, weil er am Entscheidungskampf der Seinen keinen Antheil weiter nehmen kann, indem bereits die Fasern, die sonst der Sitz der energischen Spannkraft sind, erschlaffen und aus dem Lebensverbande weichen. Dagegen rafft der andere noch einmal alle Stärke zusammen um im letzten Augenblick der Freiheit sie sich für die Ewigkeit zu retten; es ist kein Selbstmord haltloser Verzweiflung, sondern ein erhabener Opfertod.

Herrlicher und einleuchtender noch als bei diesen realistisch behandelten historischen Gestalten erscheint die Erhebung des Gemüths aus der Verstrickung in den Kampf des Lebens wie sie die Siegesfreude des Apoll's von Belvedere zeigt, die idealistische Verkörperung eines dichterischen Gedankens. Wie die Sonne aus den Wetterwolken tritt er in stolzer Klarheit uns entgegen, von der vollbrachten That kehrt er zur seligen Ruhe seiner Göttlichkeit zurück; noch aber erscheint er durch seine kühne Stellung in lebhafter Bewegung, indem er eben von dem linken Fuß, dem

die Wucht ſeines Körpers bei dem Schuſſe anvertraut war, ſolche ſich umkehrend auf den rechten geworfen hat; er iſt nicht ſtill in ſich verſenkt und abgeſchloſſen, ſondern von einem Affect erfüllt, der ſeine Thätigkeit nach außen gewandt hat, und ſtatt der architektoniſchen Strenge der alten Cultusbilder, welche einen Beſchauer erwarten der ſich in ſie vertieft, ſchreitet er uns mit überraſchender Macht entgegen, bringt auf uns ein wie der Ton der Muſik, und iſt von einem maleriſchen Reiz umfloſſen. Wir können das zugeben, auch Feuerbach hat es gethan, ohne uns die Luſt an dem wundervollen Werk ſtören zu laſſen, und wenn wir den Begriff und das Geſetz der Plaſtik auch vorzugsweiſe auf den epiſchen Stil des Phidias begründen, ſo brauchen wir darum die dramatiſche Lebendigkeit dieſer Statue, die eine reiche Handlung in einen hiſtoriſchen Moment concentrirt, noch keine theatraliſche zu nennen, und dürfen namentlich was die über die einzelne Erregung ſich kundgebende Macht des einen und ganzen Geiſtes betrifft, in Winckelmann's Hymnus einſtimmen, wo es heißt: „Von der Höhe ſeiner Genügſamkeit geht ſein erhabener Blick wie ins Unendliche weit über ſeinen Sieg hinaus. Verachtung ſitzt auf ſeinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in ſich zieht, blähet ſich in den Nüſtern ſeiner Naſe und tritt bis in die ſtolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in ſeiner ſeligen Stille auf derſelben ſchwebt, bleibt ungeſtört und ſein Auge iſt voll Süßigkeit wie unter den Muſen, die ihn zu umarmen ſuchen."

Die lächelnde Miene der alterthümlichen Götterbilder erſcheint uns ſteif und kalt, und bei den äginetiſchen Helden mitten im Kampf ein Widerſpruch; ich glaube daß ſie von dort hierher übertragen iſt, daß ſie dort die Seligkeit der leicht hinlebenden Götter und ihren Blick der Gnade für die verehrenden Menſchen ausdrücken ſollte, hier den freudigen Gleichmuth, der den Heros auch in der Noth des Schlachtgetümmels nicht verläßt; zugleich eine naiv ſymboliſche Andeutung von der Heiterkeit der Kunſt gegenüber dem Ernſt und Schmerz des Lebens.

Wie aber die Kunſt ſelbſt in das Leid eingeht um es darſtellend zu läutern und zu verklären und dadurch eine ſeelenreinigende Macht über das betrachtende Gemüth zu üben, davon iſt uns die Niobe das bewunderungswürdigſte Beiſpiel. In der Hoheit ihrer Geſtalt, in dem anmuthigen Fluß der Linien die ſie umſchreiben, in dem emporgerichteten Arme ſehen wir die urſprüngliche Größe der Königin, die dadurch zum Uebermuth

verleitet ward; der Stolz der Mutterliebe gab ihr ein vermeſſenes Wort ein, nun ſucht ſie unter der Wucht der Schickſalsſchläge noch das jüngſte Kind mit der Innigkeit der Mutterliebe rettend zu ſchirmen. Schmerzerſchütternd blickt ſie nach oben, nach den Göttern empor, als ob ſie mit ihnen rechten wollte; da fühlt ſie das Walten der ewigen Gerechtigkeit und bewahrt ihre Größe in der würdevollen Ergebung, mit der ſie ihr Verhängniß trägt. Gleich fern von Trotz wie von zerſchmelzendem Leid und demüthiger Bitte iſt ſie in dem Augenblick aufgefaßt wo der unwillkürliche Thränenſtrom hervorbrechen wird; darauf deutet das Zuſammenziehen der Augenbrauen in der Mitte und die zuckende Bewegung des innern Theils der untern Lider; noch behauptet ſie ihre Faſſung, und die edle Größe ihrer ganzen Natur bürgt uns dafür daß der Schmerz ihr zur Sühne wird. Wie eine Sophokleiſche Tragödie ſteht ſie vor uns da, die verſchiedenen Gemüthsbewegungen begrenzen und mildern einander zu einer tief harmoniſchen Wirkung.

Von der Niobe ſcheint auch Schelling bei der Aufſtellung des Satzes ausgegangen zu ſein daß die Leidenſchaft von der Schönheit ſelbſt gemäßigt werden ſoll. Der Erregung des Affects ſoll eine poſitive Kraft entgegengeſetzt werden. Wie die Tugend nicht in der Abweſenheit der Leidenſchaften, ſondern in der Gewalt des Geiſtes über ſie beſteht, ſo wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derſelben, ſondern durch die Gewalt der Schönheit über ſie. Die Kräfte der Leidenſchaften müſſen ſich alſo wirklich zeigen, es muß ſichtbar ſein daß ſie ſich gänzlich empören könnten, aber durch die Gewalt des Charakters niedergehalten werden, und an den Formen feſtgegründeter Schönheit wie Wellen eines Stromes ſich brechen, der ſeine Ufer eben anfüllt, aber nicht überſchwellen kann. Die Urkraft des Gedankens, die ſittliche Weihe des Herzens kann ſich in ruhigem Zuſtande, ſie kann ſich lebhafter noch im Kampf bewähren; die Schönheit der Seele zeigt ſich vornehmlich durch ihre Macht über die Leidenſchaften, deren Sturm den Frieden des Lebens unterbricht. Schelling weiſt darauf hin, wie es gegen Zweck und Sinn der Kunſt geſündigt wäre und Mangel an Empfindung im Künſtler ſelbſt verriethe, wenn er die Kraft des Schmerzes oder empörten Gefühls zurückhalten wollte; ſchon dadurch daß die Schönheit auf große und feſte Formen gegründet zum Charakter geworden iſt, hat ſich die Kunſt das Mittel bereitet ohne Ver-

letzung des Ebenmaßes die ganze Größe der Empfindung zu zeigen. Denn wo die Schönheit auf mächtigen Formen wie auf unverrückbaren Säulen ruht, läßt uns ſchon eine geringe und jene kaum berührende Veränderung ihrer Verhältniſſe auf die große Gewalt ſchließen, welche nöthig war ſie zu bewirken. Noch mehr heiligt Anmuth den Schmerz. Ihr Weſen beruht darauf daß ſie ſich ſelbſt nicht kennt; wie ſie nicht willkürlich erworben wird, geht ſie auch nicht verloren, und ſteht als ungeſuchte Hüterin bei der leidenden Geſtalt. Die Seele aber tritt auch im Tode ſiegreich hervor, indem ſie ihr Band mit dem ſinnlichen Daſein auflöſt um ihr göttliches Theil zu bewahren. Aeußere Gewalt kann ihr nur äußere Güter rauben, nicht das ewige Band wahrhafter Liebe zerreißen. Nicht hart und empfindungslos oder die Liebe ſelbſt aufgebend zeigt ſie vielmehr dieſe ſelbſt im Schmerz als die das ſinnliche Daſein überdauernde Empfindung, und erhebt ſich ſo über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie.

Der Laokoon dagegen iſt ein Aeußerſtes der Plaſtik; der Ausbruch des phyſiſchen Schmerzes iſt größer als die Macht des Geiſtes; das Motiv wechſelſeitiger Liebe zwiſchen dem Vater und den Söhnen iſt zu wenig hervorgehoben, die Gruppe iſt mehr vom Künſtler wohl berechnet und durch die umwindenden Schlangen gebunden, als innerlich durch die eigene Weſenheit gegliedert und geeint. Mit überlegter Weisheit haben die drei Rhodiſchen Meiſter nicht Bruſt und Leib des Vaters und der Söhne von Schlangen umſchnürt ſein laſſen, wodurch bei dem Anblick wulſtiger Maſſen das beängſtigende Gefühl des Erſtickens in uns wach gerufen würde, ſondern die Füße und Arme ſind umſtrickt, die Organe der Bewegung und Kraftäußerung ſind gehemmt, und dadurch mitten im heftigſten Kampf Halt und Ruhe, aber wie durch eine Feſſelung hergeſtellt. Indeß was Goethe an dem Werke preiſt, es ſei ein fixirter Blitz, eine Welle verſteinert im Augenblick da ſie gegen das Ufer anſtrömt, das verkehrt ſich mir zum Tadel, indem ein Vorübergehendes und Momentanes hier dauernd befeſtigt iſt, in welchem wir weit mehr die Macht eines Affects in der phyſiſchen Anſpannung der Muskeln und dem Angſtſchrei der Natur als die das Leid durch Faſſung und Ergebung oder Erhebung überwindende Seele und die ſiegreiche Freiheit des Geiſtes ſehen. Die wohl abgewogene Symmetrie der Compoſition gibt uns etwas von der Beruhigung, die das

heftige Pathos, der geiſtige und körperliche Schmerzeskampf entbehrt; eine milde Wehmuth wird dadurch über das Werk ausgegoſſen; oder wie Viſcher urtheilt, Laokoon leidet ſo ſchrecklich, daß der Ausdruck des die phyſiſche und moraliſche Qual niederkämpfenden Willens in der That weniger in irgendeinem beſondern Zuge als in dem ungeſtörten Adel aller Form und Bewegung, in der reinen Form und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisſchwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unſichtbar ſichtbar ergoſſener Geiſt keuſcher Grazie zu ſuchen iſt. Nur daß doch die Anſtrengung des Moments die Muskeln alle im Einzelnen übermäßig hervortreibt und auch im Geſicht die größern Flächen auf Stirn und Wange zerreißt; nur daß die Kunſt wie der Meißel — nach Brunn's trefflicher Erörterung — der Muskelfaſer ſtets ihrer Länge nach folgt, dieſelbe mit großer anatomiſcher Kenntniß hervorhebt, aber auch dieſe Kenntniß der Meiſter zur Schau trägt, die Weichheit der feinern Uebergänge vermiſſen läßt und die Hülle des Fettes und der Haut vernachläſſigt, die in der Natur das Einzelne zu größern Maſſen zuſammenfaſſen, ſcharfe Abſätze vermitteln und die Wirkſamkeit der beſondern Muskeln mehr ahnen als materiell erkennen laſſen. So ſehe ich im Laokoon eine mit entſchiedenſtem Erfolg auf den Effect gearbeitete Darſtellung des Affects, die mehr äußerlich unter die Herrſchaft einer wohlerwogenen Symmetrie geſtellt iſt, als daß in ihrer Form das ſelbſtgeſetzte Maß innerer ſelbſtbewußter Kraft erſchiene, mehr ein Werk ſcharfen und feinen Verſtandes, als des begeiſterten Genius.

Es iſt höchſt bewundernswürdig wie Winckelmann, der doch nur Werke ſpäterer Zeit oder Copien aus den erſten Blütentagen der helleniſchen Sculptur vor Augen hatte, das urſprüngliche Weſen und Grundgeſetz derſelben erkannte, und das einfach Große im Ganzen wie im Einzelnen forderte. Denn wie die Einheit des Geiſtes in ſeiner Totalität, ſo ſoll auch die Einheit der leiblichen Erſcheinung in ihrer Gliederung hervortreten, und in allen einzelnen Gliedern muß wieder das Bedeutende als ſolches klar ausgedrückt und als die zuſammenhaltende und beherrſchende Form der weitern feinern Detailbildung dargeſtellt werden. Die innere Größe will in äußerer Kraft und Fülle erſcheinen und ſich nicht zerknittern und in Nebendinge auflöſen laſſen; wo das Beſondere für ſich gelten will und prätentiös aufſpreizt, da entſteht die Auflöſung des plaſtiſchen Ideals in der Ueberladung und eiteln Ge-

fallſucht der Zopfmanier. Aber ebenſo iſt der plaſtiſche Geiſt voll Charakter, und dieſer verlangt die feſte Beſtimmtheit der Körperform, ſtatt des ſchwammig Zerfließenden oder jener ſchlangenartigen weichen Fettmaſſen der indiſchen Götterbilder, denen das feſte Knochengerüſte und die ſtraffen ſchwellenden Muskeln zu fehlen ſcheinen, während jenes von den Aegyptern, dieſe von den Aſſyriern zur Hauptſache gemacht werden, bis erſt die Griechen alle Elemente zum Einklang bringen.

Der Sinn für architektoniſche Strenge bei den Aegyptern war aber der rechte Ausgangspunkt für den plaſtiſchen Stil; denn wenn dieſer auch zur Freiheit des perſönlichen Lebens fortgeht, ſo gibt er dieſelbe doch nicht als Willkür und Einſeitigkeit des Individualismus, ſondern als Erfüllung des Geſetzes der Nothwendigkeit. Er ſucht alſo nach den feſten Maßen, nach einem Kanon für den Bau des menſchlichen Organismus, der in ſeiner rhythmiſchen Gliederung überall in ungleiche Theile geſondert wird, die aber durch die vollendetſte Proportion untereinander verknüpft ſind, indem ſich ſtets der kleinere zum größern wie der größere zum Ganzen verhält. Kleine Abweichungen dieſer Grundnorm geben einen charakteriſtiſchen Ausdruck, größere erſcheinen aber ſogleich als häßlich. Es war die große Bedeutung Polyklet's in der Kunſtgeſchichte daß er die Schönheit der Form als ſolche in der Menſchengeſtalt durch die Wahrheit einer geſetzmäßigen Bildung vor allem herzuſtellen ſuchte. Wie er einſah daß das Maß das Beſte ſei, ſo ſagte man von ihm er allein habe die Kunſt in einem Kunſtwerke dargeſtellt, ſo ward er der Lehrer aller Zeiten nach ihm. Der menſchliche Körper iſt aber in verticaler Richtung ein ſymmetriſches Ganzes, das aus zwei aneinander gefügten Hälften beſteht, deren eine wie das Spiegelbild der andern erſcheint. Im wirklichen Leben wird durch Uebung und Arbeit gewöhnlich die rechte Seite mehr ausgebildet; die Kunſt wird dieſen Unterſchied nicht machen, ſie wird vielmehr hier im Grundbau die mathematiſche Regelmäßigkeit und im Unterſchiede des Gleichen bei verſchiedener Haltung und Stellung die Einheit bewahren.

Schönheit iſt Größe und Ordnung, ſagte der griechiſche Weiſe, der von plaſtiſchen Kunſtwerken umgeben, von ihren Eindrücken erfüllt war. Die Größe aber verwirklicht ſich dadurch daß die Hauptlinien, welche eine Geſtalt umgeben, ſich in ununterbrochenem Fluß in ihrer Ganzheit geltend machen, ſodaß

dieſe nicht wie aus verſchiedenen Beſtandſtücken zuſammengeſetzt, ſondern das Mannichfaltige als der Wechſel ihrer einigen Bewegung erſcheint; die Ordnung wird ſichtbar, wenn die Haupttheile ſich klar in umfaſſenden Maſſen voneinander abheben und unterſcheiden laſſen. Mit größerer Deutlichkeit als in der gewöhnlichen Natur wird demnach der Bildner die Furche des Rückens und die Mittellinie einzeichnen die von der Halsgrube nach der Beckenſpalte hin die Bruſt von unten nach oben ſymmetriſch theilt, aber auch die drei Querlinien angeben die jene ſtufenförmig durchſchneiden. Die Oberfläche des Körpers iſt nirgends eigentlich rund, nirgends ganz platt; ſie nähert ſich der ebenen Fläche auf der Bruſt des Mannes, der Halbkugel bei dem weiblichen Buſen, ſie tritt in Linien die dem Kreisausſchnitte verwandt ſind, an der Schulter, der Hüfte, dem Sitzmuskel hervor. Der Bildner läßt das Flächenhafte wie das Runde beſtimmt erſcheinen, weiß es aber durch ſanfte Uebergänge ſo zu verſöhnen daß die Einheit des Ganzen nicht zerſtückelt wird. Der weich gerundete Unterleib wird von der Bruſtfläche über ihm wie von den Bewegungsorganen unter und neben ihm beſtimmt geſondert, die Leiſtenlinie ſchärfer angegeben als es in der Natur gewöhnlich iſt. Die herrſchenden Bewegungsmuskeln der Arme und Beine ſchwellen in ihrem Zug deutlich hervor. So gewinnen wir mehrere größere Partien, die aber bei der Stellung und Bewegung des geſchmeidigen Leibes bald mehr bald weniger ſich geltend machen. Die Gelenkabſätze des Knochengerüſtes beſtimmen die Ausdehnung der großen Muskelzüge; ſo wirkt das Skelet als charakteriſtiſche Grundlage durch die ganze Geſtalt hin, ohne daß im Werk der Kunſt das Weiche und Feſte geſondert wäre. Wo die Knochen ſchärfer hervortreten und dicht unter der Haut liegen, läßt auch der Künſtler ihre Gegenwart unter der umſchließenden Hülle wahrnehmen, und gewinnt dadurch Energie, Wahrheit und mannichfaltiges Leben. Elnbogen, Schultern, Knie, Knöchel ſollen allerdings nicht dürr und kantig erſcheinen, aber auch nicht „in ſüßliche Weichheit verſchwemmt werden" (Viſcher). In ſeiner Schärfe angedeutet bilden ſie die Punkte von denen die Muskelzüge beginnen, durch deren Anſchwellen dann Kraft und Fülle der Form hervortritt, während die Stellen ihrer Anſätze eingeſenkt die Leichtigkeit des Skelets angeben, und ſo die impoſante Energie mit Zierlichkeit und ſchlanker Feinheit verbunden wird. Die Hauptflächen welche den

Körper umgrenzen, die Hauptmuskeln die ihn tragen und bewegen, werden möglichſt anſchaulich hervorgehoben, wenn alles Zufällige oder für das innere Leben Unweſentliche ausgeſchloſſen oder untergeordnet iſt. Dies verleiht der ganzen Darſtellung höhere Klarheit, ohne daß das Detail vernachläſſigt oder die Friſche der Natur einem abſtracten und conventionellen Idealismus aufgeopfert würde. Die Knochen bilden Hebel, indem ſie ſich gegenſeitig zu Stützpunkten dienen und die Bewegungsmuskeln an zwei verſchiedenen Knochen anhaften, die ſie durch Zuſammenziehung einander annähern. Indem dieſe Muskeln nun über das Gelenk hinwegſetzen und an den Knochen des benachbarten Gliedes ſich anſchließen, verlängern ſie für das Auge das Glied dem ſie eigentlich angehören, und indem auch von jenem zu dieſem ein Muskel ſich erſtreckt, kann er von der einen oder von der andern Seite jenes größer erſcheinen laſſen. Im Spiel der Bewegungen entwickeln ſich hier vielfache Reize. Das ſich Durchkreuzende hält ſich die Wage, die convexe Linie umſchließt die concave. Emeric David, der in einer gekrönten Preisſchrift: „Recherches sur l'art statuaire" dieſes und anderes Detail genau unterſucht und geſchildert hat, verweiſt namentlich auf die Ineinanderfügung der Beine und Schenkel. Die innere Curve des Schenkels ſteigt herab bis unter das Knie, wo der Schneidermuskel anſetzt, die äußere Curve des Beins ſteigt bis über den Kopf des Schenkelbeins hinauf; die Knieſcheibe iſt klein, die Sehnen ſind kurz, das Knie wird leichter, die beiden Hauptpartien erſcheinen länger. Wie hoch erſcheint der Schenkel des Apoll von Belvedere! das Bein wie leicht, ſtark und bereit ſich zum Himmel aufzuſchwingen durch die Verwerthung dieſer Erkenntniß! Ihr gemäß das Syſtem der Natur in der Verbindung der Glieder fühlen zu laſſen bewirkt eine ſolche Illuſion, daß man die Proportionen des Unterkörpers bei der gedachten Statue über das Normalmaß vergrößert glaubte.

Dann müſſen die Nebenpartien ſelbſt dazu dienen den Eindruck der Hauptpartien zu verſtärken, wie wenn das Anſchwellen einer großen Muskellinie durch ein ſanftes Wellenſpiel in immer höhern Stufen vor ſich geht, dieſes letztere aber doch ſo beherrſcht, daß nicht eine Folge verſchiedener Contouren, ſondern ein einziger Contour aufgefaßt wird. Das Feine bildet man ſo fein, das Starke ſo ſtark als möglich, und ſie werden gerade im Contraſt einander zur Geltung bringen, wenn es dem Künſtler gelingt zu-

gleich das Gegenſätzliche durch vermittelnde Uebergänge zur Einheit zu verſöhnen. Was das noch feinere Detail der Adern und Hautfalten angeht, ſo ſind die Alten in der Angabe wie im Uebergehen gleich bewundernswerth. Am verklärten Leibe des ſelig ruhenden Götterbildes, an den Geſtalten aufblühender Jugend erſcheinen ſie nicht, oder nur dann wenn die Anſtrengung der Handlung ſie hervortreibt, und in dieſer Beziehung iſt z. B. die an Laokoon's Hals vorſchwellende Ader von großer Wirkung, oder ſind die Brüche der harten ſchwieligen Haut am Fuße des ſterbenden Fechters bedeutſam für die Bezeichnung einer rauhern Barbarennatur. Bei Thieren erſcheinen die Adern als die Röhren die den Lebensſaft leiten, ſtärker, weil bei ihnen der Ausdruck ſinnlicher Lebenskraft, nicht die Darſtellung geiſtiger idealer Charaktereigenthümlichkeit die Aufgabe iſt. Das arbeitvolle Mannesalter drängt Adern und Sehnen mehr hervor bei den Menſchen, wie bei dem Farneſiniſchen Hercules, während die Götter leicht dahinleben. Aber überhaupt dürfen die Adern nicht durch einen überhäuften Wechſel von Licht und Schatten die Fläche, die ſie durchziehen, unruhig machen, ſondern durch ihr Erſcheinen und Verſchwinden können ſie die Fläche bereichern und beleben, wenn ſie die allumſpannende Haut erhöhen, aber von ihr bedeckt bleiben. Denn die Natur hat die Lagerung der Knochen und Muskeln in ihrer Schärfe durch die Anſätze des Fettes gemildert, die beſonders dem weiblichen Körper die größere Formenfülle und Formenweichheit geben, und von der Sculptur nicht vernachläſſigt werden dürfen, weil ohne ſie der Leib in magerer Dürftigkeit daſtünde, zumal ſelbſt der Laokoon eben wegen der virtuoſenhaften Muskeldarſtellung einen Anflug von der Trockenheit anatomiſcher Präparate ſchwerlich verleugnet. Das Ganze aber umhüllt die Haut mit elaſtiſcher Dehnbarkeit, ſodaß alles unter ihr Liegende durchſchimmert, aber in ſeiner Mannichfaltigkeit von einer gemeinſamen Einheit umſchloſſen iſt.

Wollen wir noch Einzelnes beachten, ſo kann bei dem Haar nicht die Beſonderheit jeder einzelnen feinen Röhre wiedergegeben werden, ſondern die Darſtellung ſeines Eindrucks als eines Ganzen in ſeinen Gliederungen und Maſſen mit ſeinen Lichtern und Schatten iſt die Aufgabe der Kunſt. Dann müſſen wir wieder darauf zurückkommen daß die Sculptur den ganzen in ſich geſammelten Geiſt im ganzen in ſich geſchloſſenen, auf ſich beruhendem Leibe veranſchaulichen, daß ſie daher auf die Totalwirkung

aller Glieder, nicht auf die vorwaltende Durchbildung des Angesichts allein zu ſinnen hat. Die Geſchichte beſtätigt dies. Die Sculptur beginnt als die Kunſt der Leibesſchönheit mit dem Körper als ſolchem, und dieſer iſt bei den äginetiſchen Statuen ſchon meiſterhaft durchgebildet, während den Köpfen noch der geiſtige Ausdruck mangelt, und es war die That des Phidias auch dieſen in ſeiner Charakterbeſtimmtheit aufzufaſſen und in feſten großen Zügen auszuprägen, es war die That des Skopas und Prariteles auch Seelenſtimmungen und Gemüthserregungen in Marmor auszuſprechen. Dagegen beginnt die chriſtlich germaniſche Malerei mit dem Ausdruck des innern Lebens, dem allmählich auch die Formen des Geſichts gemäß werden, während der übrige Körper in der Zeichnung noch ſtarr oder unſchön bleibt und erſt ſpät in die Harmonie des Seelenausdrucks und des Angeſichts hineingezogen wird.

Lavater eifert gegen das griechiſche Profil und nennt es ein langweiliges Einerlei, das die perſönliche Beſtimmtheit der Phyſiognomie unmöglich mache; wir erkennen in ihm das echt ideale Geſicht der Plaſtik und preiſen den Schönheitsſinn der Hellenen, der den ioniſchen Typus des runden großartigen Kinns, der gerad abſteigenden Naſe, der einfachen und ſanft ſchwellenden Wangenfläche, der mäßigen Stirn zum Ausgangspunkte ſeiner Idealbildung nahm. Denn dieſe Formen zeigen nicht blos den möglichſt einfachen Schwung der Umrißlinien in ununterbrochenem Zuge, ſondern ſie haben noch die eigenthümliche Bedeutung daß die Einheit der beiden Geſichtspartien, der Stirn und der Augen, die dem geiſtigen Ausdruck vorzugsweiſe Träger ſind, und der untern Theile, die mehr dem ſinnlichen Leben dienen, wie der Mund als Organ der Nahrungsaufnahme, daß ihre Einheit dadurch ſichtbar und klar zu Tage tritt, indem die Naſe ohne jenen tiefern Einſchnitt, der das Geſicht in zwei Hälften ſondert, die Linie der Stirn ruhig und ſicher hinabträgt und in dieſer Einheit mit der Stirn einen geiſtigen Charakter gewinnt, indem wieder der ſcharf markirte und ſtets bedeutungsvoll geſchwungene Augenbrauenbogen als die Fortſetzung der Linien erſcheint, die den breiten Rücken der Naſe begrenzend von unten emporſteigen und in ſymmetriſcher Verzweigung die untere Hälfte des Geſichts der Stirn feſt anſchließen, ja einfügen. Von reich wallendem Haar wird das Oval der heitern Stirn umkränzt, die nicht überragend hoch gebildet wird und nur für den Ausdruck gewaltiger

Willensenergie in ſtärkerer Wölbung über dem innern Augenwinkel hervorquillt. Die kürzere Oberlippe, die vollere untere laſſen leicht geöffnet den Mund als das Organ des freien Athmens, als das Organ der Rede erſcheinen, und geben einem kräftigen, ausdrucksvoll belebenden Schatten Raum. Hegel bemerkt hierzu daß bei der Thätigkeit der Sinne, beſonders beim ſtrengen, feſten Hinblicken auf einen Gegenſtand, der Mund ſich ſchließt, bei dem blickloſen, freien Verſunkenſein dagegen leiſe ſich öffnet und die Mundwinkel ſich nur um ein Weniges herunterneigen. In der ſorgſamen Modellirung des Ohrs und der Andeutung ſeiner knorpeligen Beſchaffenheit erkannte Winckelmann ein Kennzeichen für die Echtheit und Originalität antiker Statuen. Der anmuthig belebte Wechſel des Scharfen in der Zeichnung des Augenbrauenbogens, der Naſenkanten, der Augenlider und des Weichen in Wange, Kinn und Lippe, Stirn und wallendem Lockenkranze verleiht dem Ganzen architektoniſche Feſtigkeit und Klarheit beim Reize naturfreudiger Fülle.

Das Auge verdient noch eine beſondere Beachtung. Die Sculptur, welche allein durch die Form wirkt, kann die Farbenunterſchiede des Weißen, des Augapfels, der Pupille nicht wiedergeben, ſie kann den Blick nicht ausdrücken, dieſe innigſte Zuſammenfaſſung des Gemüths und der ſeelenvollen Empfindung in blitzähnlicher Lebensäußerung, und darf es nicht, wenn ſie in der That die ganze Weſenheit des Geiſtes darſtellen ſoll wie dieſelbe in die Totalität der Leiblichkeit ergoſſen, in der Materie verkörpert, nicht in ſich ſelbſt concentrirt erſcheint; ſie darf es nicht, weil der in die Welt hinausblickende oder ſie durch das Auge in ſich aufnehmende Menſch hierdurch in Wechſelwirkung mit ihr ſteht, durch die Plaſtik aber gerade als ſelbſtändiger und ſelbſtgenugſamer, in ſich abgeſchloſſener und befriedigter Individualorganismus abgebildet werden ſoll. Die ganze Geſtalt ſoll in der Sculptur in ihrer vergeiſtigenden Durchbildung und Beſeeltheit zum Spiegel des Geiſtes, oder, nach Hegel's ſinnvollem Worte, zum Auge werden, das in klarer Schönheit das innere Leben verkörpert ausſpricht. Doch nennt Ottfried Müller mit Recht auch in der Plaſtik das Auge den Lichtpunkt des Geſichts; er fügt hinzu daß die alten Künſtler ihm durch einen ſcharfen Vorſprung des obern Augenlides und eine ſtarke Vertiefung des innern Augenwinkels ein lebendiges Lichtſpiel, durch ſtärkere Oeffnung und Wölbung Großheit, durch mehr aufgezogene untere

Augenlider das Schmachtende und Zärtliche, das ſogenannte Schwimmende oder Feuchte zu geben verſtanden. Das Auge liegt ferner im Bildwerk tiefer als in der Natur, die Stirn erſcheint dadurch bedeutender, und gegen den ſo bewirkten Schatten erhebt ſich wieder die verſtärkte Wölbung. Beim Apoll von Belvedere, bei der capitoliniſchen Alexanderbüſte noch mehr, iſt das Oval des Auges ſo gebildet daß die Fläche des Augapfels ſich ein wenig in ihrer Rundung aufſteigend aus der Partie erhebt die vom Weißen eingenommen wird, und dann wieder die Mitte der Pupille etwas eingeſenkt iſt und dadurch dunkler erſcheint; das Ausdrucksvolle beider Köpfe wird, dadurch wunderbar geſteigert, und ich ſtehe nicht an, dies als das rechte Verfahren der Plaſtik gegenüber dem in neuerer Zeit gewöhnlichen Einritzen der Umrißlinien von Pupille und Augapfel auch für Porträtbüſten aufzuſtellen.

Nach dem Urtheile der Alten war Phidias zwar vor allem groß durch die Darſtellung der Idee, durch ein poetiſches Schaffen; aber ſie rühmen auch die Präciſion und Schärfe ſeiner Formen; er ſchuf auch ſie der Natur nach, wie ſie gemäß ihrem Weſen und Zweck durch die Erforſchung ihres Bildungsgeſetzes erkannt werden. Brunn hat auch dieſes Verdienſt des Meiſters in der „Geſchichte der griechiſchen Künſtler" erörtert und hinzugefügt daß wer ſelbſt den Heraklestorſo des Belvedere mit dem Iliſſus oder Theſeus vom Parthenon vergleiche, ſich ſchwerlich des Eindrucks erwehren könne daß dort die einzelnen Formen, namentlich in ihren Begrenzungen, der Schärfe und Beſtimmtheit entbehren, daß die elaſtiſche Spannung, das lebensvolle Ineinandergreifen der Muskeln fehle und an die Stelle kräftiger Fülle häufig Geſchwollenheit und Gedunſenheit getreten ſei, während hier alles gleich einer tadelloſen Pflanze erwachſen, ohne üppige Auswüchſe oder Dürftigkeit dem eigenſten Weſen gemäß geſtaltet iſt. Als Dannecker die Sculpturen vom Parthenon betrachtete, da meinte er ſie ſeien wie über die Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt eine ſo große, ſo herrliche Natur zu ſehen. Auch Flaxman pries die Lebenswahrheit der Phidias'ſchen Reliefs; man könne ſich kaum überreden, meinte er, daß ſie nicht lebendig ſeien, man unterſcheide die Härte und Schärfe der Knochenformen von der Elaſticität der Sehne und des weichen Fleiſches. Die Wahrheit des Lebens iſt hierdurch wieder an die Stelle des falſchen, abſtracten, akademiſchen Ideals getreten, deſſen Regel

man von überarbeiteten oder geglätteten Werken ſpäterer Zeit, oder von den mehr flüchtig und decorativ ausgeführten Nachbildungen römiſcher Marmorarbeiter abgeleitet und hergenommen hatte.

Der große deutſche Philoſoph ſtimmt mit jenen Bildhauern überein, indem er zugleich nicht will daß man die Erwerbungen Lord Elgin's (er brachte bekanntlich die Bildwerke des Parthenon nach London) wie einen Tempelraub tadle, ſondern das Verdienſt anerkenne daß er die Schöpfungen aus Phidias' Geiſt und Werkſtatt für Europa gerettet habe. Hegel ſagt von der Sculptur: „Sie faßt das Wunder auf daß der Geiſt dem ganz Materiellen ſich einbildet und dieſe Aeußerlichkeit ſo formirt daß er in ihr ſich ſelbſt gegenwärtig wird und die gemäße Geſtalt ſeines eigenen Innern darin erkennt. Er weiß dabei daß die Beſeelung, der Zauber der Lebendigkeit und Freiheit nur durch die redliche Treue und gründliche Genauigkeit in der Durchbildung alles Einzelnen erreicht wird." Er ſagt angeſichts der helleniſchen Meiſterwerke: „Das Auge, indem es ſie anſchaut, kann zunächſt eine Menge Unterſchiede nicht deutlich erkennen, und erſt bei gewiſſer Beleuchtung kommen dieſelben durch einen ſtärkern Gegenſatz von Licht und Schatten zur Evidenz oder werden erſt im Taſten erkennbar. Allein obgleich dieſe feinen Nüancen ſich beim nächſten Anblick nicht bemerken laſſen, ſo iſt der allgemeine Eindruck den ſie hervorbringen, doch nicht verloren. Sie kommen theils bei einer andern Stellung des Beſchauers zum Vorſchein, theils ergibt ſich daraus weſentlich das Gefühl der organiſchen Flüſſigkeit aller Glieder und ihrer Formen. Dieſer Duft der Belebung, dieſe Seele materieller Formen liegt allein darin daß jeder Theil für ſich in ſeiner Beſonderheit vollſtändig da iſt, ebenſo ſehr aber durch den vollſten Reichthum der Uebergänge in ſtetem Zuſammenhang nicht nur mit den zunächſt Liegenden, ſondern mit dem Ganzen bleibt. Dadurch iſt die Geſtalt auf jedem Punkt vollkommen belebt, auch das Einzelnſte iſt zweckmäßig, alles hat ſeinen Unterſchied, ſeine Eigenthümlichkeit und Auszeichnung, und bleibt doch in durchgängigem Fluß, gilt und lebt nur im Ganzen, ſodaß ſich dieſes ſelbſt in Fragmenten erkennen läßt, und ſolch ein abgeſonderter Theil die Anſchauung und den Genuß einer ungeſtörten Totalität gewährt. Die Haut ſcheint weich und elaſtiſch und durch den Marmor ſelbſt glüht noch die feurige Lebenskraft. Dieſes leiſe Ineinanderfließen der organiſchen Umriſſe, das

ſich mit der gewiſſenhafteſten Ausarbeitung ohne regelmäßige Flächen oder etwas nur Kreisrundes zu bilden verbindet, gibt erſt jenen Duft der Lebendigkeit, jene Weiche und Idealität aller Theile, jenes Zuſammenſtimmen, das als der geiſtige Hauch der Beſeelung ſich über das Ganze breitet."

Noch erinnere ich daran daß der erblindete Greis Michel Angelo ſich in den Vatican führen ließ um taſtend ſich an dem organiſchen Gefüge griechiſcher Göttergeſtalten zu erfreuen, Goethe aber, voll jugendlicher Manneskraft, die Bewunderung der Naturſchönheit und der Kunſt verbindend, in den römiſchen Elegien ſang:

Nun genieß' ich den Marmor erſt recht, ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit ſehender Hand.

Idealismus und Realismus. Götter-, Menſchen- und Thierbildung.

Wie eine falſche Theorie das Weſen der Kunſt in die Nachahmung der Natur ſetzt, ſo gibt es auch naturaliſtiſche Künſtler, die ſich zunächſt an das Aeußere der Erſcheinungen halten und dieſes mit allen Zufälligkeiten, Mängeln und Schlacken wiedergeben. Wir werden das bedingte Recht dieſer Auffaſſungsweiſe in der Malerei würdigen, welche die ganze Breite des Daſeins in ihr Bereich zieht und die Dinge gerade als Erſcheinungen darſtellt; in der Plaſtik iſt der Naturalismus Curioſität oder Entartung, da ihre Aufgabe darin beſteht das Ideal als ſolches zu verwirklichen oder das Wirkliche in ſein Ideal zu erhöhen. Sie verlangt eine ſtilvolle Behandlungsweiſe auch wo ſie vom Gegebenen ausgeht; ſie ſtellt nicht das wechſelnde Leben im weichen Stoff, ſondern das Dauernde und Bleibende im feſten Material dar. Aber nur das der Verewigung Werthe ſoll verewigt werden. Wie Vieles was im Fluſſe des Lebens vorübergeht und ausgeglichen wird, ſtört uns wenn es ſich uns beſtändig vor Augen ſtellen will! Jene Ausgleichung der Zeit ſoll die Kunſt durch Läuterung der Form vornehmen, ſie ſoll uns ein Bild des Unvergänglichen, der ewigen Gegenwart geben. Schon des Lyſippos Bruder Lyſiſtratos hatte vorzugsweiſe der Aehnlichkeit

nachgetrachtet und das Geſicht lebender Menſchen in Gips abgedrückt; aber das gewährt keinen Anblick des Lebens, ſondern nur eine Todtenmaske. Das Weiche wird ſo platt gedrückt, das ganz Aeußerliche der Haut erſcheint als das Hauptſächliche, und die Zufälligkeiten der Oberfläche werden trotz ihrer Bedeutungsloſigkeit für den Geiſt oder die geſtaltende Lebenskraft als etwas Bedeutendes markirt, welcher Widerſpruch ſich zur Peinlichkeit und Häßlichkeit ſteigern kann. Die Plaſtik dagegen erfaßt die Grundbedingungen der Geſtalt in dem Knochengerüſte, in den Muskeln, denen die umſpannende Haut Freiheit und Maß der Bewegung zugleich verleiht, indem ſie das Beſondere mildernd und vereinend umſchließt. Der wahre Künſtler ſieht mit begeiſterter Seele, mit ſcharfblickendem Auge in den Formen der Natur den Ausdruck ſchaffender Lebenskraft; darum ſind ſie ihm in ihrer Beſtimmtheit theuer und heilig, aber er erkennt ſie nach Sinn und Zuſammenhang, und geht gleich der Natur vom innern Weſen aus, indem er dem Geiſte den entſprechenden Leib bildet, und zwar nicht dem ſich entwickelnden Geiſt den werdenden und wechſelnden, ſondern dem in der Stetigkeit des Charakters beharrenden, den bleibenden und in ſich vollendeten Leib bildet.

Aber auch für die Plaſtik beſteht der doppelte Ausgangspunkt aller Kunſt, und dadurch ein zweifacher Kreis von Kunſtwerken. Sie kann mit der Idee, mit der geiſtig angeſchauten reinen Weſenheit beginnen und ihr eine ſinnenfällige Geſtalt bilden, die nur ſoviel Materie und Formbeſtimmtheit erhält als zur Darſtellung des allgemeinen Gedankens nothwendig iſt, oder ſie kann den wirklichen Menſchen, das wirkliche Ereigniß der Geſchichte, ſowie die Aeußerung der beſondern Volksſitte ergreifen um den Kern der Individualität, um die bleibende Weſenheit und den normalen Typus der Handlungen und Zuſtände auszuprägen. In dieſem Falle wird ſie ſchärfer individualiſiren, und vom Charakteriſtiſchen aus zum Erhabenen und Schönen aufſteigen; in jenem Falle wird Hoheit und Anmuth der Form das Erſte ſein und nur ſo viel von beſonderer Natur aufgenommen werden als zur perſönlichen Offenbarung einer allgemeinen Idee nothwendig iſt, oder wie Winckelmann in Bezug auf den Apoll von Belvedere ſagt: „Gehe mit deinem Geiſt in das Reich unkörperlicher Schönheiten und verſuche ein Schöpfer himmliſcher Natur zu werden, um den Geiſt mit Schönheiten die ſich über die Natur erheben zu erfüllen; denn hier iſt nichts Sterbliches noch was die

menſchliche Dürftigkeit erfordert. Der Künſtler hat das Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und er hat nur eben ſoviel von der Materie dazu genommen als nöthig war ſeine Abſicht auszuführen und ſichtbar zu machen; keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllt."

Betrachten wir zuerſt die Verkörperung des Gedankens oder die Darſtellung des geiſtig angeſchauten Ideals, ſo bemerken wir zunächſt daß dieſelbe zwiſchen dem Symbol und der Allegorie in der höhern Mitte und auf der einen und rechten Stelle der Wahrheit und der echten Kunſt ſteht, wie ich das ſchon im Hinblick auf die Plaſtik in der Lehre von der Phantaſie durch den Begriff des perſonificirenden Idealbildens dargethan.

In der wahren Kunſt ſind Gedanke und Erſcheinung in Eins geboren; das Innere, Geiſtige iſt im Aeußern, Sinnlichen klar und ganz gegenwärtig, und dieſe Harmonie führt den Beweis, daß Geiſt und Natur die doppelte Offenbarung eines gemeinſamen Urquells, der göttlichen Weſenheit, ſind. Die plaſtiſche Idealbildung geſtaltet darum nicht gegen das Geſetz und die gottgewirkten Formen der Natur, ſondern in ihnen und durch ſie; die Verſöhnung des Geiſtes und der Natur iſt ja die Schönheit. In der Natur nun finden wir den beſeelten, aufgerichteten Organismus, den Leib des Menſchen, als die Erſcheinung des perſönlichen Geiſtes; in ſeinen Zügen prägen ſich Eigenthümlichkeiten des Charakters, in ſeinen Bewegungen und Geberden Gemüthserregungen und Empfindungen aus. Dies erfaßt der Plaſtiker, und wo er Leben und zweckvolle Thätigkeit in der Natur ſieht, ahnt er den darin waltenden Geiſt; wo er im Reiche des Geiſtes das Wirken allgemein waltender Mächte gewahrt, gibt er ihnen eine Perſönlichkeit zum Träger und veranſchaulicht ſie, ſo gut wie jene ſeelenvollen Naturerſcheinungen, in der Naturgeſtalt des Geiſtes, in der menſchlichen. Denn das iſt ja der Kunſt eigenthümliches Weſen das Allgemeine zu individualiſiren, die innen waltende unſichtbare Kraft in einem organiſch entſprechenden Leibe ſichtbar zu machen. Im plaſtiſchen Idealbild haben wir eine Verkörperung des Begriffs in naturwahrer Form; es iſt keine Allegorie, denn die Erſcheinung ſpielt nicht auf etwas anderes an, ſondern drückt das eigene innere Weſen klar und erfreuend aus; es iſt kein Symbol, denn das Natürliche erweckt

nicht blos die Ahnung oder Erinnerung an ein verwandtes Geistiges, sondern das Geistige ist durch die Naturformen selbst völlig ausgeprägt.

Früh schon hatten die Griechen ihre Götterbilder durch bestimmte Kennzeichen und Attribute zu unterscheiden gesucht und einen Typus allmählich festgestellt; die Idealbildung aber geschah durch Phidias und seit ihm dadurch daß man die innere Wesenheit des Gottes, die Idee welche man in ihm verehrte, in ihrer Tiefe zu ergründen und ihr gemäß die Formen der Menschengestalt so zu wählen und organisch zu verbinden verstand, daß sie durch dieselben dem anschauenden Geist sich offenbarte. Cicero schon sagt von Phidias dieser habe seinen Zeus nicht nach den Formen eines einzelnen Menschen gestaltet, sondern in seinem Geist habe ein vorzügliches Bild der Schönheit geruht, welches er angeschaut, in welches er sich versenkt, nach dessen Aehnlichkeit er seine Kunst und seine Hand gelenkt habe. Der Künstler denkt in Formen; wenn er den Gottesbegriff dialectisch entwickeln und dann die passenden Züge suchen wollte, würde er statt einer poetischen Schöpfung ein kaltes und trockenes Machwerk zu Stande bringen. Jene Anschauung des Gottes mit dem Auge des Geistes, der Phantasie, ist das Erste der Kunst; sie stieg aber vor Phidias' Seele empor als er einen Sänger die Verse Homer's vortragen hörte, welche erzählen wie Thetis zu Zeus für Achilleus fleht, und Zeus ihrer Bitte Gewährung verheißt:

Sprach's, und Gewährung winkte mit dunkelen Brauen Kronion.
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten nieder
Vom unsterblichen Haupt; da erbebten die Höhn des Olympos.

Hier knüpft Brunn an, indem er bemerkt: Diese Worte geben nicht ein Bild von der Gewalt des Zeus in allgemeinen Zügen, sondern sie bieten etwas ganz Concretes. Der Dichter nennt ganz bestimmt die Augenbrauen und das Haupthaar. Das Erbeben des Olymp, in welchem uns allerdings die Idee von der Macht des Zeus in ihrer ganzen Hoheit vor die Seele tritt, ist nur die Wirkung von der Bewegung jener Theile, durch welche er seinen Willen kund thut. Den Augenbrauen und dem Haar mußte die Kraft innewohnen eine solche Wirkung zu erzeugen. In diesen Theilen gewann die Idee des Zeus bei Phidias zuerst Körper; mit diesen Grundformen war dann alles übrige in Harmonie zu setzen; der Künstler bildete es so wie es sich nach den

Geſetzen des menſchlichen Organismus im Verhältniß zu den gegebenen Formen geſtalten mußte. Das Wirken des Geiſtes auf den Körper findet in deſſen Formen ſeinen beſtändigen Ausdruck; ein beſtimmter geiſtiger Charakter offenbart ſich durch beſtimmte Züge und vorzugsweiſe auch an beſtimmten Körpertheilen. Dieſer Theil in dieſer Form iſt vorzugsweiſe der Träger dieſer Idee, und daß er in ſeiner größten Schärfe und Beſtimmtheit erfaßt werde iſt die Grundbedingung für die Löſung der künſtleriſchen Aufgabe; das andere wird dann nach den organiſchen Geſetzen der Natur hinzugebildet, und das Werk zeigt uns dann die Naturkraft ſelbſt in ihrem Schaffen nach höherer Nothwendigkeit, in ihrem reinen und vollkommenen Wirken. Das Werk gewinnt dadurch allgemein gültige Wahrheit und Geltung, es wird zu einem objectiven Bilde der Idee, das jeder erkennen und die Folgezeit bewahren muß.

Ich eigne mir dieſe Erörterung an, ſuche ſie aber zu vervollſtändigen. In der Homeriſchen Stelle und im Zeus des Phidias (wir haben das Abbild des Urbildes im Jupiter von Otricoli, einer vielverbreiteten Büſte, und ich verweiſe zugleich für die Darſtellungen der verſchiedenen Götterideale auf die hundert Blätter in E. Braun's Vorſchule zur Kunſtmythologie) liegt noch etwas mehr als der Ausdruck der Allmacht. Bei Homer iſt der den Olympos Erſchütternde zugleich der Gnädige, liebreich Gewährende; aber eben ſeine Huld iſt von ſolcher Macht getragen, daß die Bewegung ſeiner Locken den Berg erbeben macht der die Wohnungen der Götter trägt. Und ſo hat ihn Phidias aufgefaßt; es iſt der Gewaltige, aber nicht ſchreckend, ſondern mild und gnadeſpendend. Zeus iſt den Hellenen der Begründer und Träger der ſittlichen Weltordnung wie der Naturgeſetze; er hat die wilden titaniſchen Mächte unter das Geſetz gebändigt und iſt ſelbſt der Hort der Freiheit; er iſt der urſprüngliche Lichtgott und allumſpannende Himmel, er ſchwingt den Blitz und ſchreckt mit dem rollenden Donner. Dieſe natürlichen und geiſtigen Elemente durchdringen ſich bei ihm, und der Künſtler muß das gemeinſame Centrum dieſer Eigenſchaften ergreifen, von hier aus ſie in ſcharfer Charakteriſtik darſtellen und zu einem ſchönen Ganzen verſchmelzen. Die verſchiedenen Seiten der göttlichen Weſenheit müſſen ſichtbar vorhanden ſein, aber nicht äußerlich nebeneinander, ſondern ineinander wirkend, gleich dem Einklang verſchiedener Töne in einem Accord. Während die chriſtliche Wiſſenſchaft

ſeit Jahrhunderten zu begreifen trachtet wie ſich Gerechtigkeit und Gnade in Gott verſöhnen, löſte Phidias bildend und darſtellend den Hellenen das Räthſel wie ſich mit der ehrfurchtgebietenden Strenge die himmliſche Heiterkeit und Milde im Vater der Götter und Menſchen vereint; ſein Zeus iſt der Götterkönig, der ſeine Macht im Kampf befeſtigt hat und nun in friedhafter Majeſtät den Sieg verleiht.

Die Stirn der Büſte iſt hoch geſchwungen und ſtark modellirt; Weisheit und Wille thronen hier; unten iſt ſie mächtig vorgewölbt, und zeigt die Energie und Feſtigkeit des Charakters; nach oben ſteigt ſie frei empor, und das Haar, das löwenmähnenartig zu beiden Seiten herabwallt, bäumt ſich über der Stirn wie von elektriſcher Strömung erregt, ſodaß es die Profillinie der Stirn aufwärts fortſetzt und empfindungsvoll zum Ausdruck mitwirkt. Für die geiſtige Klarheit dieſes Angeſichts wäre ein kraus verworrenes, für die vordringende Thatkraft ein ſchlicht geſcheiteltes weiches Haar gleich unangemeſſen. Dieſe kühn aufſtrebenden und dann ruhig niederwallenden Locken umkränzen das Antlitz auf eine wunderbar entſprechende Weiſe. Die Augenbrauen bilden einen flachen Bogen, der aber nach außen ſtärker gewölbt iſt, und nach innen zu dem Auge näher, nach außen ferner wie gewöhnlich in der Natur ſich als Grenze der Unterſtirn dahinſchwingt; dadurch würde eine Bewegung dieſer Brauen leichter und größer, ſobald die Stirn ſich zuſammenfaltete und ſie aufwärts zöge. Die Augen ſchauen ruhig und groß in die Ferne. Der Mund iſt zu einem milden Lächeln leiſe geöffnet, die vollblühende Wange ſtrahlt von der ewigen Jugend der Unſterblichen, und wie das Haupthaar die Größe der Stirn, ſo erhöht der Bart die Majeſtät des energiſch vorſpringenden Kinns, das er in krauſeren Locken umſpielt, die mit dem Haupthaar contraſtiren und ſich ihm doch anſchließen, und ſo die untere und obere Hälfte verknüpfen. Mächtig erhebt ſich die Naſe zwiſchen den Brauen und ſenkt ſich mit breitem Rücken in feſten Linien herab; ihre leicht geſchwellten Flügel ſind halb gebläht. Wie die Büſte vor uns ſteht, wirkt ihre urgewaltige Erſcheinung ebenſo niederſchmetternd und demüthigend, als der heitere Ausdruck erhebt und beſeligt. Wir ſehen den Zeus der ſeine Macht auch in ſchrecklicher Entfaltung bewährt hat, wir ahnen die furchtbare Möglichkeit daß es wieder geſchehe; aber mit einem Lächeln des Erbarmens, mit einem Blick der Ruhe ſchaut er uns an, und

im architektoniſch feſten und edeln Maße ſeiner Züge ſpiegelt ſich uns die von ihm ſicher begründete Weltordnung. Aber es könnten ſich in ihnen auch die heftigſten Seelenregungen erſchütternd ausdrücken. „Wenn dieſe Stirn ſich runzelt", ſagt der Archäologe Overbeck, „dieſe Brauen ſich nach der Mitte zuſammenziehen, der Lockenkranz aufgeregt wallt und wogt, ſo wird das Antlitz finſter und ſchrecklich wie die Wetterwolke, während aus den Augen Blitze ſprühen, und die von innerer Bewegung geſchwellte Naſe das Zürnen der Stirn auf die untern Theile überträgt." Doch nur die Anlage zum furchtbar Gewaltigen iſt vorhanden, und durch das volle geſunde Behagen der Wange und des Kinns wird ſie aufgewogen und zu heiterm Ernſte gemildert, während ſie wieder dem gnadenreichen Lächeln des in ſich beſeligten Gottes Hoheit und Würde verleiht.

Polyklet mag mit dem großen runden offenen Auge begonnen haben, um die „hoheitblickende" Here zu bilden, aber auch im Gipsabguß der Juno Ludoviſi erkannte Schiller's genialer Blick die wundervolle Verſchmelzung von Hoheit und Grazie zu harmoniſcher Totalität: „Es iſt weder Anmuth noch iſt es Würde was aus ihrem herrlichen Antlitz zu uns ſpricht; es iſt keines von beiden, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe; aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöſt hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruht und wohnt die ganze Geſtalt, eine geſchloſſene Schöpfung." Bei Homer und Virgil erſcheint die Göttin handelnd und ihre Worte ſind oft voll heftiger Leidenſchaft; zum Verſtändniß ihres Weſens müſſen wir dieſe plaſtiſche Entfaltung ihrer Natur im Zuſtande der Ruhe zu Hülfe nehmen, und wir werden dann bei Homer nicht vergeſſen daß es die Ehegöttin iſt welche mit Recht auf die Heiligkeit und Unverbrüchlichkeit des Geſetzes, die Reinheit des Lebens dringt, und den Troern zürnt und Strafe verhängt, weil ſie die Sache des Ehebrechers Paris zur ihrigen gemacht haben, und werden andererſeits mit heiliger Scheu zu der ſtrengen Hoheit ihres Angeſichts emporſehen und uns hüten daß das große Wort, das auf ihren ſtolz geſchwungenen Lippen thront, nicht zu einem richtend verdammenden für uns werde. Polyklet hat das Ewigweibliche, wie es ſich in der ſchönen Seele durch die Verſöhnung von Pflicht und Neigung darſtellt, er hat die anmuthige Lebensfülle der Jung-

frau in ihrer vollen Reife durchdrungen mit dem Ernſte und der Geſinnungsfeſtigkeit, welche die Gemahlin des Zeus zur Wächterin des Sittengeſetzes macht. Wenn Phidias nach Homer's Vorgang die Urgewalt des Mannes bei Zeus durch den Ausdruck der Gnade milderte, ſo gab Polyklet dem Liebreize des Weibes Ernſt und Würde durch den geiſtigen Adel der ſie beſeelt. Braun hat an die Homeriſche Stelle erinnert, Ilias XVI, 440, wo ſie den Zeus ermahnt, nicht gegen den Spruch des Schickſals ſeinem geliebten Sarpedon Rettung und Hülfe zu verleihen, weil ein Act der Willkür von ſeiner Seite die ganze ſittliche Weltordnung zerſtören und auflöſen könne, indem die andern Götter dann einen Vorwand zur Eigenmächtigkeit erhielten. In der Vorſchule zur Kunſtmythologie ſchildert er die Büſte der Villa Ludoviſi auf folgende meiſterhafte Weiſe: „Während Here in den göttlichen Geſängen des Dichters die Leidenſchaft mit Sturmesgraus erfaßt und ſie einem wildbewegten Meer vergleichbar erſcheinen läßt, entfaltet ſich im Marmor ihr Charakter mit einer Ruhe die jedes fühlende Herz mit heiligem Schweigen erfüllt. Die Strenge ihres Blicks wird gemildert durch die Blütenpracht weiblicher Schönheit. Dieſe offenbart ſich uns hier in ihrer ganzen wunderſamen Eigenthümlichkeit. Die Verſchmelzung der entgegengeſetzten Eigenſchaften, die wir beim Zeus angeſtaunt haben, und die das göttlich Unnahbare gleichzeitig ſo gnadenreich anziehend erſcheinen laſſen, iſt im Ideal der Here nicht wie dort ein durch Kämpfe Errungenes, ſondern ein auf dem Wege angeborener Entwickelung Gewordenes. Alle Theile entfalten ſich wie die Blätter einer Blume harmoniſch vor unſern Blicken. Nirgends gewahren wir ein Hemmniß ſolch edeln Wachsthums. Die ſanft gewölbten Augenbogen fließen mit den zarten Umriſſen des Naſenbeins in eine liebliche Curve zuſammen. Die weitgeöffneten gewaltigen Augen, welche Homer in ſeiner naiven Ausdrucksweiſe den ſchwarz funkelnden Augen des Stiers vergleicht, machen im Marmor den Eindruck zweier Edelſteine, welche Licht auffangen und dann mächtig zurückſtrahlen. Der Mund iſt charaktervoll und bei aller faſt an Herbigkeit grenzenden Strenge der Sitz anmuthreicher, aber dabei würdevoller Ueberredungsgabe. Die vollen breiten Maſſen des Angeſichts zeigen eine ſtrotzende Fülle, nirgends aber läßt ſich eine Spur wuchernder Fettbildung wahrnehmen. Das Kinn und die Stirn bilden die beiden Brennpunkte dieſes göttlichen Ovals. Der letztern dient der zu beiden

Seiten herabwallende Strom der Haarwellen zum erhabenſten Schmuck. Eine wollene Binde hält den üppigen Wuchs der Locken zuſammen, und eine mit Palmetten geſchmückte Stirnkrone bringt die prachtreiche Erſcheinung nach oben hin zum harmoniſchen Abſchluß."

Wiederum dem Phidias verdanken wir die Ausbildung des Minervenideals. Ihre ſtrenge Jungfräulichkeit, die ſich der hingebenden Liebe verſchließt, könnte hart erſcheinen, wenn ſie nicht die Göttin der Weisheit, die Lehrerin und Pflegerin aller edeln Bildung wäre und dadurch einen Inhalt gewönne der ihr Weſen völlig ausfüllt, ſodaß ſie keiner Ergänzung bedarf. Derſelbe Inhalt des Weſens hätte einem männlichen Gott verliehen leicht zu Trockenheit und Schulmeiſterlichkeit führen können, während in der Friſche ihrer jungfräulichen Natur nun nicht blos die unbefleckte Klarheit des Aethers perſonificirt, ſondern auch das Licht des Geiſtes, der Gedanke wie er in voller Rüſtung dem Haupt des Genius entſpringt, in ſeiner nie alternden Macht verkörpert erſcheint. Sie ſucht nicht nach Erkenntniß, ſie iſt im Beſitz der Weisheit die das Leben lenkt. Die männliche Thätigkeitsrichtung gibt ſich nicht blos darin kund daß ſie des Mannes Schild, Helm und Speer führt, auch die Bruſt iſt flacher, die Hüfte ſchmaler, die Taille ſtärker gebildet als bei andern Göttinnen; denn „es iſt der Geiſt der ſich den Körper baut." Die Stirn iſt hoch und beſonders nach oben entwickelt, die Naſe fein und feſt gebildet und gerade herabſteigend, Kinn und Wange ſind von geringer ſinnlicher Fülle, das Auge mäßig geöffnet mit ſcharfem, durchdringendem Blick. Der tiefſinnig erhabene Ernſt in den Zügen der Jungfrau, und wieder die heitere Ruhe im harmoniſchen Linienzug geben auch hier das Bild einer Lebenstotalität, die gleich der Platoniſchen Idee den Reichthum in ſich geſammelt enthält welchen die Natur in vielen einander ergänzenden Erſcheinungen ausbreitet.

Eine andere, jüngere Generation griechiſcher Künſtler hat einen Kreis von jüngern Göttern geſtaltet, Apollon und Bacchos, Aphrodite und Eros. Hier ſehe ich Seelenzuſtände oder Gemüthsſtimmungen im Marmor eine ideale Geſtalt gewinnen, und im Unterſchied von dem epiſchen, Homeriſchen Geiſt des Phidias den Selbſtgenuß der Empfindung auf eine lyriſche, oder den Ausdruck des bewegten Innern in einer That auf dramatiſche Weiſe ausgeprägt. Dieſe Götter erſcheinen ſelbſt von den Gaben

erfüllt, beſeelt und beſeligt, die ſie den Menſchen verleihen. Der Eros des Prariteles, von dem wir ein Nachbild im Vatican bewundern, iſt der Jüngling auf jener Entwickelungsſtufe wo die Liebe als Sehnſucht nach dem Ideal erwacht; er geht auf in der Poeſie dieſer Stimmung; ſein Haupt iſt ſanft geneigt, ein ſinniger Ernſt thront auf der glatten Stirn, ein ſchwermüthiges Lächeln ſpielt um ſeine Lippen; wir leſen in ſeinen Zügen die Bilder der Sehnſucht, die herzerfreuend vor ſeiner Phantaſie vorüberziehen. Der zarte geflügelte Jüngling, der mit ſeinem Pfeile die Herzen trifft, iſt ſelbſt ſchön um Liebe zu erwecken, aber auch ſelbſt in deren ſüßes Sinnen verſenkt.

Hier geht der Künſtler von der Anſchauung aus daß auch einzelne vorübergehende Gemüthsbewegungen, wenn ſie oft wiederkehren und zur Gewohnheit werden, dann auch dem Körper ſich einwohnen, ſodaß dieſer die häufigen Eindrücke bewahrt und ihm beſtimmte Mienenzüge geläufig und zum bleibenden Ausdruck werden. Das Ergriffenſein der Seele von einer Leidenſchaft erſcheint als ein ſtetiges, das wahre Weſen Durchdringendes, und wenn allerdings der Charakter als Kern und Achſe des Geiſtes dem Knochengerüſte des Leibes verwandt und in den feſten Theilen verkörpert erſcheint, ſo werden nun die Seelenſtimmungen durch die Geſtaltung der weichen beweglichen Theile vorzugsweiſe ſich kund geben; der Körper ſelbſt wird in größerer Fülle derſelben beſtimmbarer erſcheinen, und ſtatt der deutlichen Schärfe der Form ſich mehr mit dem Reiz aufquellender und ineinander verfließender Linien ſchmücken. Bacchos nähert ſich noch mehr der weiblichen als Pallas Athene der männlichen Geſtalt. Er iſt in das behagliche Träumen eines leichten ſeligen Weinrauſches verſunken, aber zugleich erfüllt von deſſen begeiſternder, das Gemüth von allen kleinlichen Sorgen löſender, vom Kummer entſtrickender Kraft; das Gedeihen der Natur verkündet die Jugendblüte ſeines Leibes, und doch liegt etwas Schwermüthiges in ſeinem Auge, wie die Luſt der Weinleſe von der Trauer über das dahinſcheidende Jahr begleitet, wie die Traube gekeltert und im Faſſe eingeſargt wird, wenn der klare feurige Wein uns erfreuen ſoll. Der Gott der ſchwärmeriſchen Naturfreude verleiht zugleich die Begeiſterung der tragiſchen Poeſie und iſt der Mittelpunkt der Myſterien und der Weihen, die nach dem Leid der Erde ein Leben ſeliger Verklärung hoffen laſſen.

Apollo hat mehr von männlicher Jugendkraft, die Klarheit

des künſtleriſchen Selbſtbewußtſeins waltet bei ihm über der Entzückung der Begeiſterung, wenn er als Muſenführer voll dichteriſchem Enthuſiasmus die Laute ſchlägt; ſeine Geſtalt iſt nicht gleich der des Bacchos in träumeriſchem Behagen aufgelöſt, ſondern von innerm Schwung gehoben, ſodaß auch das Antlitz ſich nach oben kehrt, während das Singen nicht ſowol durch einen aufgeſperrten Mund ausgedrückt wird, der wahrlich doch kein Ton wäre, ſondern durch die Spannung und Thätigkeit der Hals- und Lippenmuskeln, die den Ton moduliren und bemeiſtern. Es iſt als ob eine Pindarſche Hymne zugleich mit dem Flug des Enthuſiasmus und dem Kunſtverſtande des weiſen Dichters in menſchlicher Geſtalt verkörpert worden und der Rhythmus der Verſe in dem der Glieder uns vor Augen getreten ſei. Dramatiſch iſt der Apoll von Belvedere, und die Totalität des Geiſtes hier in der Verſchmelzung der Affecte des Kampfzornes und der Siegesfreude dargeſtellt; ſo bricht das Licht triumphirend aus dem Dunkel der Nacht hervor.

Wie die Liebe durch Schönheit entzündet wird, mußte die Göttin der Liebe ſelbſt im Glanze der Schönheit ſtrahlen; die Liebe aber die ſie weckt und verleiht, fühlt ſie auch ſelbſt, ſie iſt von der Wonne des eigenen Weſens beſeligt, das zugleich Sehnſucht und Genuß, zugleich Sieg und Hingabe iſt. Wie die Knospe aus der Hülle des Kelches tritt, ſo fällt hier das Gewand, und Praxiteles ſtellt die ganze reizende Herrlichkeit der weiblichen Geſtalt uns unverſchleiert vor Augen. Mit Recht hat Friedrichs in ſeiner Schrift über Praxiteles von ſolcher Anſchauung aus ihn gegen den Vorwurf Brunn's vertheidigt, daß er im Streben nach Lieblichkeit und Anmuth die ernſte Würde des Ideals vernachläſſigt habe. Seine Aufgabe war gerade die Verkörperung milder Seelenſtimmungen, die auch eine ſich einſchmeichelnde wohlgefällige Form verlangten; aber während der Blick auf dieſer behaglich ruhte, vertiefte ſich der Geiſt zugleich in die geiſtige Anſchauung des Weſens der Liebe als des Bandes aller Dinge. Man vergleiche die Nachbilder ſeiner Knidiſchen Venus mit manchen ſpätern Darſtellungen, und ſie werden in keuſcher Weihe dem ſinnlich Reizenden gegenüberſtehen; man vergleiche ſie ſelbſt mit der Mediceiſchen des Kleomenes, und ſie werden neben dem lieblich Zarten zugleich die Hoheit der Göttin offenbaren. Das ganze Weſen Aphrodite's iſt ſeeliſcher Natur und verlangt daher einen andern Ausdruck als die geiſtige Pallas

Athene. Ihr Blick geht nicht mit ſenkrecht durchdringender Kraft auf Einen Punkt, ſondern das vom heraufgezogenen untern Lid begrenzte Auge ſcheint zu ſchwimmen und mit einem ſchmachtenden Verlangen ins Unbeſtimmte zu ſchauen; das zierliche Haar, der ſchlanke Hals, der volle Buſen, die vorſchwellenden Hüften, das weiche Ineinanderfließen aller Formen verleihen ihr das Siegel reiner Weiblichkeit in deren eigenthümlicher, vom Mannescharakter unterſchiedenen Erſcheinung. Sie iſt das Bild der Liebe, die nicht das Ihre ſucht, ſondern ihr Glück im Beglücken findet, in der Huld die ſie gewährt, aber auch in der Holdſeligkeit des eigenen Weſens genießt.

Mit einer wunderbaren Erhabenheit der Anmuth ſteht die Venus von Melos den andern Statuen der Göttin gegenüber; ſie zeigt noch den Nachklang von Phidias' Stil, und ich ſehe am liebſten ein Werk des Skopas in ihr. Sie iſt noch zur Hälfte bekleidet, das Gewand wird von der hervorragenden Hüfte gehalten, die es verſtärkt, während es in lieblichem Faltenſpiele niedergleitet und von dem etwas erhobenen linken Knie wieder aufgezogen wird, ſelbſt ein Widerſchein von dem ſanften Walten und der zauberiſchen Schönheit der Göttin. „Ueberall ſehen wir die Herrlichkeit der weiblichen Bildung zu jener duftigen Fülle gelangen welche die vollkommen erſchloſſene Blüte verkündet. Jeder Zug von Selbſtſucht iſt getilgt, und ſie gibt ſich ſelbſt an die Lüfte hin, die ſie ſehnſüchtig aufzuſuchen ſcheinen, und welche ſie mit ambroſiſchem Kuß entläßt. Dieſer Moment des Lebensmais iſt ſo reich, ſo groß, ſo berauſchend, daß alle drei Factoren des irdiſchen Daſeins zu einem einzigen werden, und daß in der wunderbaren Erſcheinung ſich gleichſam die ganze Zukunft ſo ankündigt, als ob es weder eines weitern Erſchließens bedürfe, noch die Blüte ihre wahre und volle Bedeutung in dem Reifen der Frucht zu erwarten habe." (Braun.) Aber in dem Angeſichte der Göttin, wie in dem ſichern Stand (ſie ruht auf dem rechten Fuß und hat den linken etwas erhöht geſtellt) und in ihrer ganzen Haltung iſt etwas ſo männlich Ernſtes und unerſchütterlich Feſtes, ſo Selbſtbewußtes und Siegesgewiſſes ausgedrückt, daß man in ihren zertrümmerten Armen den Schild des Kriegsgottes ſich gedacht hat. Wie der rauhe Sinn des Mannes im Verkehr mit Frauen zu ſanfter Sitte gelangt, wie unſer Gemüth ſich mit dem verähnlicht womit es viel und gern ſich beſchäftigt, ſo hat hier die weibliche Natur einen ſichern Halt und eine erhabene Stim-

mung im Anſchluß an den muthigen Mann gewonnen; ſie triumphirt über ihn, indem ſie ſich ihm hingibt, ihn in das eigene Herz aufnimmt, mit ihm Eins wird. Man hat deshalb auch aus der Stellung und Haltung auf eine ihr entſprechende Mannesgeſtalt geſchloſſen, mit der ſie zur Gruppe verbunden war. So ſteigert ſich auch dieſes Bildwerk zu jener harmoniſchen Löſung der Gegenſätze in einer Totalität, und lebt vor uns in einer Herrlichkeit die von nichts anderm im Reiche der plaſtiſchen Kunſt übertroffen wird.

Eine andere Weiſe der Idealbildung finden wir bei Polyklet und Myron, die ſie der Folgezeit vererbten. Polyklet war vorzugsweiſe Menſchenbildner, und trachtete den Typus der menſchlichen Geſtalt im Ebenmaß ihrer Glieder, in der Kraft ihrer Jugendfriſche, wie ein Muſter für die Wirklichkeit und die Künſtler hinzuſtellen, in ſeinem Speerträger zu zeigen wie ein Knabe mit männlicher Stärke gerüſtet iſt, in ſeinem die Siegesbinde ſich umwindenden Jünglinge aber die Grenze anzugeben wie weit ein ſolcher noch das Zarte der Jugend auch in der Ringſchule bewahren könne. Er gab dem jungfräulich vollen Körper der Amazone jene kriegeriſche Ausarbeitung der Bewegungsmuskeln zu einer Schärfe der Form, die auch noch am Nacken und den Schultern ſichtbar wird und ſelbſt den Knochenbau derber macht. Er gab dieſe Geſtalten im Zuſtande der Ruhe; Myron dagegen ſuchte nicht ſowol einen beſtimmten Augenblick einer Handlung zu copiren, als vielmehr das Weſen einer Thätigkeitsweiſe aufzufaſſen und es auf dem Höhenpunkte der Entwickelung feſtzuhalten: das Laufen, das Discuswerfen als ſolches ward von ihm dargeſtellt.

Eine dritte Idealbildung findet und verbindet die Züge welche einen beſtimmten menſchlichen Charakter ausdrücken und dem überlieferten Wirken nun auch die wirkende, ihrer Erſcheinung nach aber verloren gegangene Perſönlichkeit wieder zugeſellen. Den Uebergang von den Göttern zu den geſchichtlichen Menſchen machen die Helden der Sage, Götterſöhne oder Heroen, auf welche Züge des Götterlebens vererbten, Herakles und die Dioskuren, Achilleus und Aias. Herakles, der in der Schule der Noth die Götterwürde erringt und in freiwilliger Dienſtbarkeit arbeitet, zeigte die gewaltige Kraft des Athleten in den gleich Hügeln gelagerten, gleich geſpannten Bogen ſtraff angezogenen Muskeln; ſein Nacken war ſtierähnlich, ſein Haar kraus, die

ganze Bildung die der gereiften Männlichkeit, während Achilleus wie der Kriegsgott in jugendlicher Schöne prangte und zugleich den Seelenfrieden, das Erbtheil seiner Mutter, im stillen Einklang aller Züge trug. Die Büste Homer's gehört in diesen Kreis; sie ist mit einer leibhaftigen Naturwahrheit ausgestattet, daß wir den Vater der griechischen Poesie wie einen persönlichen Bekannten in ihr begrüßen. Es ist ein Greisenantlitz; der Sänger hat dem Leben klar ins Auge geschaut, dann ist er erblindet, aber um unbeirrt von den Störungen des Augenblicks das große Bild des Heroenthums innerlich anzuschauen und leidenschaftsfrei in seinem Liede wiederzugebären. Er hat als wahrer Dichter den Kampf und den Schmerz seiner Zeit getragen, und sie haben ihre Furchen auf seine Stirn gegraben, aber er hat vor allen das eine freie große Nationalgefühl seines Volks wohllautend ausgesprochen, er das Ringen des Bewußtseins zum Frieden der olympischen Götterwelt geleitet, und so ist der Schimmer seliger Verklärung über ihn ausgegossen und zur Milde der Weisheit ist seine Begeisterung gereift.

Wie der Grieche Oedipus das Wort gesprochen daß der Mensch die Auflösung für das Räthsel der Sphinx des Orients sei, so erfassen die alten Bildner nicht blos das Menschliche in seiner Würde und Anmuth, sondern die Gestalt des Menschen ward ihnen wie zum Leibe der Götter, so auch zum Leibe der Naturmächte, und sie sahen z. B. im befruchtenden Wellenleben des Flusses einen wohlthätigen Flußgott, den sie als ruhig dahingelagerten Jüngling oder Mann gestalteten. Schon Phidias hatte es mit dem Ilissus gethan und den Ton angegeben; wir haben aus der Römerzeit einen Nil, der sich jenem würdig anschließt. Die Spannung der Muskeln wird gelöst und dadurch für die Gestalt selbst ein ruhiger Linienfluß gewonnen; die Figur wird, auf einen Arm gestützt, so gelagert daß sie wie ein niederwallender Strom sich selbst zu ergießen scheint, und dies wird dann in Haar und Bart, wie bei dem Nil, in Uebereinstimmung mit dem Ganzen noch besonders hervorgehoben. Wie aber die Wogen des Meers als Poseidon's weißmähnige Rosse galten, so schufen Myron und Skopas für ihre wechselnden Formen auch Gestalten in dem Formenwechsel der thierischen Bildung im Uebergang von Stier, Roß, Löwe, Panther in den Fisch mit Schweif und Flossen, ähnlich wie wir in der Arabeskenverschlingung von Thier und Pflanze ein Bild ihres Wechsellebens haben, das der ahnende

Tiefblick der Künſtler erkannte, das die neuere Wiſſenſchaft nachgewieſen hat. Jene Weſen aber erhalten dadurch Werth daß, wie Schorn treffend bemerkt hat, der Beſchauer ſich von der Möglichkeit der Exiſtenz ſo organiſirter Geſchöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen ſeinen Theilen harmoniſchen Charakter vor ſich hat. Solch eine Geſtalt kann nicht durch mühſelige Berechnung zuſammengeſetzt werden — ſie iſt ein Geſchöpf der Phantaſie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft; — aber die Phantaſie darf nicht in leeren Träumen ſpielen, ſie muß genährt ſein von Erkenntniß und Anſchauung aller lebendigen Dinge. Und ſo ſtellt denn auch Goethe in der Metamorphoſe der Thiere dem Künſtler die Aufgabe mit geiſtigem Auge zu ſchauen und ſolche Urgeſtalten zu verkörpern wie der Schöpfer des Pferdekopfes vom Parthenon, welcher durch eine beſondere Stellung der Augen ſo übermächtig und geiſterartig ausſieht als wenn er gegen die Natur gebildet wäre. Und doch hat der Künſtler eigentlich ein Urpferd geſchaffen, mag er ſolches mit Augen geſehen oder im Geiſt erfaßt haben; uns wenigſtens ſcheint es im Sinn der höchſten Poeſie und Wirklichkeit. — Ganz ähnlich äußern ſich Schnaaſe und Wagen, ohne Goethe oder einer den andern zu citiren; der Eindruck drängte auch mir ſich unabhängig auf, den jener Pferdekopf in ſeiner ſcharfen, großflächigen Behandlung macht: ſo würde die Natur bilden, wollte ſie nicht im weichen, wechſelnden Fleiſch, ſondern im feſten Marmor ein Roß entſtehen laſſen. Es iſt das verſteinerte Urpferd, die Ausprägung der Gattungsidee als des Muſterbildes für die unter ihr begriffenen Individuen.

In dieſer ſtreng ſtiliſirten Weiſe ſind Löwen, Roſſe, Stiere von den Alten, und in neuerer Zeit erſtere von Thorwaldſen meiſterhaft behandelt worden. Die realiſtiſche Art, in welcher moderne Franzoſen und ſpätere Griechen groß ſind, beginnt damit, die Erſcheinungsweiſe des Thiers naturtreu nachzubilden, indem ſie in Ausdruck und Haltung den Charakter oder die Gewohnheit deſſelben hervorhebt; denn in den Thieren erſcheinen beſtimmte ſeelenhafte Elemente in einer einfachen Ausſchließlichkeit und Naturnothwendigkeit, die dem Plaſtiker das Aufgegangenſein des Geiſtigen im Materiellen als dankbaren Stoff entgegenbringen, und wir brauchen nur den Löwen, den Hund, den Eber, das Roß, den Fuchs, den Adler zu nennen, um ſofort die Erinnerung an Menſchengeſichter wach zu rufen, die nach dem

Typus derſelben geformt erſcheinen. Mit Menſchen zuſammengeſtellt bieten ſie bald anziehende Contraſte, bald Steigerungen des verwandten Begriffs. Das Roß ſympathiſirt mit dem Reiter. „Wenn Herkules den kretiſchen Stier bezwingt, ſo ſehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menſchlich Heroiſchen erhoben, über die in Formen verwandte rein thieriſche Erſcheinung ſiegen; wenn er die kerynetiſche Hirſchkuh zu Boden drückt, ſo meint man ihre zarten ſchlanken Glieder unter der in vollem Gegenſatz wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der ruhende Bacchus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenſchaftliche, Formenweiche des Gottes thieriſch ausgeprägt iſt, und Apollon und Artemis, die hirſchähnlich ſchlanken, ſpannen das willige Hirſchpaar vor ihren Götterwagen.“ (Viſcher.) Wenn Indier und Aegypter auf den Menſchenleib den Thierkopf ſetzen, und den Ganeſas ſogar den tief herabhängenden Elephantenrüſſel tragen laſſen, ſo iſt dies ein Widernatürliches, während das Menſchenhaupt auf dem Thierleib, die Sphinx der Aegypter oder die palaſtbewachenden, geflügelten Stierlöwen der Babylonier und Perſer mit dem Menſchenhaupte eine Erhebung des Niedern, gemäß dem Stufengang und der Sehnſucht der Creatur nach der Offenbarung des Geiſtes, ausdrücken. Die Verſchmelzung von Roß und Mann im Kentauren iſt das plaſtiſch Schönſte von derartigen Werken, einheitlich durch die Seelenſtimmung und den ſchwunghaften Linienzug des Ganzen.

Der Ausgang von der Wirklichkeit und das Verlangen ſie genau zu beobachten und mit treuem warmem Sinne für das Individuelle, Eigenartige und Perſönliche aufzufaſſen und darzuſtellen, ergab ſich durch das Porträt, durch den Wunſch des Volks oder der Familie die theuern Züge eines großen, eines geliebten Menſchen aufbewahrt und nach dem Tode gegenwärtig zu haben. Der Fortſchritt von dem überlieferten alterthümlich ſtarren Tempelſtil zur Lebenswahrheit und Bewegung ward durch die Statuen derer vermittelt die nach dreimaligem Sieg im Hain von Olympia aufgeſtellt wurden und ein erkennbares Bild des Siegers und ſeiner Thätigkeit geben ſollten. Dennoch blieben die Griechen ihrer idealen Richtung getreu. Der Römer Quintilian tadelte angeſichts ſo vieler andern Porträtſtatuen den Demetrius, einen Naturaliſten der Zeit des Phidias, daß er mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit getrachtet, und ſtellte die Schönheit,

die Harmonie des Geiſtigen und Sinnlichen im Ebenmaße der wohlgefälligen Form, damit auch als das Geſetz der griechiſchen Porträtbildung auf. Dionyſios von Halikarnaß erklärt daß kein echter Künſtler ſich dazu erniedrige die Natur im Unweſentlichen der Adern, Milchhaare, Leberflecken und Warzen nachzuahmen, und Plinius knüpft an die Statue in welcher Kreſilas die Züge des Perikles der Nachwelt überlieferte, das maßgebende Wort: es ſei bewundernswerth wie die Kunſt der Plaſtik edle Männer noch edler mache. Aus dem Weſen der Plaſtik wie aus der Anſchauung der bedeutendſten Leiſtungen ergibt ſich daß der Künſtler vor allem die geiſtige Bedeutung und den Charakterkern der darzuſtellenden Perſönlichkeit zu erkennen und dann diejenigen Züge aufzufaſſen hat in welchen derſelbe zu Tage getreten iſt, die geiſtige Anlage in ganzer Schärfe ſich offenbart, die Gemüthsſtimmung ſich verfeſtigt hat. Dieſe Züge hat er als die leitenden, tonangebenden hervorzuheben, ihnen das andere anzuſchließen, oder er hat das gegenwärtige Ausſehen wieder zu gebären und zu verklären zu jenem einen Muſterbilde für die wechſelnde zeitliche Entwickelung; er hat den Menſchen aufzufaſſen wie er im Lichte der Ewigkeit vor den Augen Gottes ſteht, ſeinen Feruer oder Genius ſich in ungetrübter Klarheit, in ungehemmter Freiheit verwirklichen zu laſſen, es ſelbſt aus der geiſtigen Natur zu entnehmen ob er ihn als Jüngling, Mann oder Greis am entſprechendſten darſtellen kann.

Die alten Griechen verfuhren freiſchöpferiſcher; die Zeit nach Alexander, das Römerthum, die germaniſche Welt, in der das Perſönliche in ſeiner Eigenart mehr hervortritt, in ſeiner Originalität und Einzigkeit aus der Umgebung ſich abhebt, brachte auch hier einen größern Realismus, ein Streben nach individueller Beſtimmtheit mit ſich. Wo dieſe aber im Aeußerlichen ihr Heil ſucht und gar das zunächſt ins Auge Fallende übertreibt, wird ſie zur Caricatur, und wo ſie am Momentanen ſich mit gefälliger Formenglätte genügen läßt, wird ſie fad, flau und langweilig. Es muß in dem Künſtler etwas Ebenbürtiges ſein mit dem Helden; darum wollte Alexander nur von Lyſippus und Apelles abgebildet ſein. „Wäre ich nicht Eroberer und Herrſcher, ſo möchte ich Bildhauer ſein", ſoll einmal Napoleon geäußert haben. Canova hat es verſtanden Napoleon's Typus feſtzuſtellen, wie Dannecker den Schiller's, Rauch den Goethe's und Friedrich's des Großen, Rietſchel den Leſſing's. Dieſer Leſſing iſt die gelun-

genſte Dichterſtatue der Neuzeit, ein würdiger Genoß des in Terracina gefundenen Lateraniſchen Sophokles. Da ſind die wirklichen Züge, der Charakter des Volks und der Zeit bewahrt, und doch ſtehen beide ſelbſtbewußte, maßvolle Genien ſo groß und ſicher da als ob ſie freie Idealgebilde wären. — In dem Buch über Roms Ruinen und Muſeen hat Emil Braun gezeigt was ſelbſt die Geſchichte durch die Betrachtung der Porträtbüſten des griechiſchen und römiſchen Alterthums gewinnen kann um jenen lebendigen Mittelpunkt zu erkennen, von dem aus die Thaten der Männer ſich wie Strahlen ausbreiteten und ihre Schickſale bedingt waren. Aeſchylos und Demoſthenes, Perikles und Aſpaſia, Alexander und Cäſar, Cicero und Auguſtus werden uns von Angeſicht bekannt und wir erhalten einen Schlüſſel zum Verſtändniß ihrer Werke wie durch eine perſönliche Begegnung. Die Helden der Geſchichte ſind zu ewigen Trägern des ſie beſeelenden Gedankens geworden.

Und nicht blos die Hochberühmten, auch die Sinnesweiſe des Volks lernen wir auf ſolche Art kennen. Ich theile in dieſer Beziehung die Schilderung mit, welche Braun von der Bildnißgruppe eines römiſchen Ehepaars im Vatican entwirft. „Wenn wir die Menge unbekannter, aber faſt ausnahmslos charaktervoller Köpfe durchmuſtern, die gegenwärtig das todtliegende Kapital unſerer Muſeen bilden, kann es uns bei einiger Aufmerkſamkeit kaum entgehen daß wir nur durch einen ſolchen Anblick von dem ſtaunenswerthen Reichthum an vollwichtigen und erlebnißreichen Perſönlichkeiten einen Begriff, ja eine leibhaftige Anſchauung zu gewinnen im Stande ſind, indem von dieſen die Geſchichte völlig ſchweigt. Denn ihr iſt es nicht beſchieden uns außer den namenhaft bezeichneten Individuen mehr als die Maſſen und vereinzelte Züge von Bürgertugend und Heldenmuth vorzuführen. Hier aber gliedern ſich vor unſern Augen jene unüberſehbaren Mengen, von deren ſtändigem Charakter wir ebenſo eine Idee haben wie von der Mannichfaltigkeit die ſie neben demſelben darbieten. Der römiſche Nationalausdruck ſcheint ſelbſt in den vorgerückten Kaiſerzeiten ſich in zahlreichen Einzelweſen von altem Schrot und Korn unverändert erhalten zu haben, und in die Heiligthümer des durch die ſtrenge Sitte überwachten Familienlebens iſt vielleicht der Geiſt der Neuerung und Verweichlichung ſo wenig eingedrungen wie in die Hütten von Trastevere und der entlegenen Gebirgsgegenden. Von jener Innigkeit und

Treue, welche in den undurchbrechbaren Verhagen des ehelichen Beisammenseins und stillen Zusammenwirkens Jahrhunderte lang mit steter, gleicher Gesinnungstüchtigkeit geherrscht hat, gewährt uns diese ausdrucksvolle und gut gearbeitete Bildnißgruppe eine lebendige Anschauung. Als befänden sie sich bereits der Ewigkeit gegenüber halten sie sich einander bei der Rechten gefaßt, und die treue Gattin legt traulich die linke Hand auf die Schulter ihres Ehegemahls. Der Kopf des letztern zeigt eine so kräftige Naturwahrheit daß wir ihn leibhaftig vor uns zu sehen meinen. Das kurz geschorene Haupthaar, das faltenreiche ernste Gesicht, die Toga und der Siegelring am kleinen Finger in der linken Hand machen den altväterlichen Römer auf den ersten Blick kenntlich. Ihm ist keine andere Empfindung bekannt als solche welche unter der Controle der Pflicht stehen. Tugendhaft und nur für den Staat zu leben ist ihm zur andern Natur geworden. In dem Gefühl der Pflichttreue findet er seine einzige Beseligung. Dieses theilt mit ihm sein zärtlich ergebenes Weib, aber bei ihr nimmt es eine andere Färbung an. Während ihm das häusliche Glück nur der feste Punkt ist, von welchem aus er sich immer von neuem in das Geschäfts- und Staatsleben stürzt, stellt sich ihr dieses ganze Erdendasein im mikrokosmischen Gesammtbild der Thätigkeit und des Berufs ihres Gatten dar. Sie lebt nur mit ihm, in ihm und für ihn. Ihre Seele scheint mit der seinigen in der Art verwachsen zu sein daß sie mit ihm vergehen würde, sobald er von ihrer Seite gerissen werden sollte. Solche große sittliche Eigenschaften machen es begreiflich wie die Römer zur selbstherrschenden Nation berufen und auserwählt sein konnten, wie bei ihnen der Rechtsbegriff eine solche Bedeutung erhalten und durch sie zu solcher Macht gelangen mußte, daß er noch heute unübertroffen dasteht."

Dies leitet uns zu dem Genre hinüber, in welchem der Bildhauer einen Zustand der Sitte oder des naturgemäßen Handelns belauscht und mit sinnigem Behagen an der Naivetät, Harmlosigkeit oder Lebenstüchtigkeit desselben ihn wiedergibt. Wir verstehen unter dem Genremäßigen das Allgemeine, was sich täglich und stündlich wiederholt und das gewöhnliche Dasein ausfüllt, während das Historische ein Einmaliges von ungewöhnlicher Bedeutung bezeichnet, z. B. das Arzneinehmen eines Kranken, und Alexander der Große der den Becher trinkt welchen ihm der als Giftmischer verdächtigte Freund gereicht, Scenen in denen das

in allen Schlachten Vorkommende wiedergegeben wird, und der Entſcheidungskampf Konſtantin's gegen Marentius. Die roſſebändigenden Dioskuren, der Knabe der ſich den Dorn aus dem Fuß zieht, der Diskusſchleuderer, ſie gehören in dieſen Kreis der Darſtellungen allgemeiner Thätigkeitsweiſen, die der Künſtler in der Natur beobachtet und mit aller Treue für das Beſondere doch ſo auffaßt daß ſich das Gebahren vieler anderer darin abſpiegelt. Er wird hier den Typus beſonderer Nationalität wiedergeben, in dieſer Winzerin die Deutſche, in jener Spinnerin die Italienerin erkennen laſſen, aber ſtets das Zufällige und Momentane mit dem Naturgemäßen und Immergeltenden in Eins bilden.

Das eigentlich Geſchichtliche ſtellten die griechiſchen Meiſter der voralexandriniſchen Zeit durch ſein mythiſches Vorbild dar, ähnlich wie Pindar die Stammheroen heranzieht, wenn er einen Sieger im Kampfſpiel preiſen will. Der trojaniſche Krieg galt als Beginn des Streites zwiſchen Aſien und Europa ſo für das Symbol der Perſerkriege, und die Helden von Marathon und Salamis wurden im Giebelfeld des Minervatempels auf Aegina durch die vor Troja vertreten. Die Barbaren ſind hier gleich den Amazonen auf andern Bildwerken nur durch das Koſtüm bezeichnet, nicht durch eine abweichende Geſtalt oder eigenthümliche Züge. Anders ward es in der Zeit nach Alexander, wo der Anblick ſo vieler fremder Nationen den Sinn für das Nationalcharakteriſtiſche ſchärfte und die Wirklichkeit ſelbſt ſich zur heroiſchen Größe, zum Wunder der Poeſie ſteigerte. Als König Attalus von Pergamum dem kriegeriſchen Wanderzug der Kelten oder Gallier ſiegreich widerſtanden und ſeine rettende That durch Statuengruppen gefeiert wurde, da ſetzten ſich die Künſtler die Aufgabe jene Feinde, die der Schrecken der Völker geweſen, auch ihrer Erſcheinung nach kenntlich zu machen, und jetzt ſind der ſterbende Fechter oder die mit ihm zu verbindende bereits erwähnte Gruppe der Villa Ludoviſi nicht blos durch das vorn kurze ſtruppige Haar, das Diodor den Roßmähnen vergleicht, durch den Schnurrbart in dem ſonſt glatten Geſicht, oder durch das Geflecht des Halsringes deutlich bezeichnet, auch die Körperbildung entfernt ſich von dem helleniſchen Schönheitsideal um die Stammeseigenthümlichkeit deutlich hervortreten zu laſſen. Es ſind zunächſt Krieger, Männer von einer derbern, maſſigern Körperkraft als der geſchmeidige, in der Ringſchule gebildete, aber

von der Cultur verfeinerte Grieche; die Haut iſt feſter, minder elaſtiſch, reich an Brüchen und hornartigen Schwielen, ſodaß ſie Zeugniß gibt von rauhem Himmel wie von harter Arbeit; das Geſicht entfernt ſich vom griechiſchen Profil und unterbricht deſſen ſtetigen Linienfluß durch markirte Einſchnitte. Der Künſtler verfuhr muſtergültig, und ſtatt das erſte beſte Modell eines Kelten zu copiren, abſtrahirte er den nationalen Typus, geſtaltete dieſen zum Ausdruck wilder, trotziger Heldenkraft; auch das minder Vollkommene konnte aufgenommen werden, indem es der Einheit einer neuen Idee untergeordnet wurde. An die Stelle der reinen Schönheit trat die geſchichtliche Wahrheit, aber ihrem innern Weſen nach vom Charakteriſtiſchen aus der Schönheit zugebildet.

Ein gleiches gilt von der hohen trauernden Frau in der Halle der Lanzknechte zu Florenz, die Göttling paſſend Thusnelda genannt hat; es gilt von einer capitoliniſchen Büſte, die Brunn auf Arminius gedeutet hat; wir haben im ſichtbarſten Unterſchied von den Römern die Züge des Germanenthums, etwas Naturfriſches und Gemüthsinniges zu gleicher Zeit.

In dieſem Sinne haben auch neuere Bildhauer verfahren; es iſt nicht ein falſcher Naturalismus, der auf das Aeußerliche der einzelnen Erſcheinung ſieht, ſondern ein geſunder Realismus, der in der geſchichtlichen Wirklichkeit das Bedeutende und Große erkennt und es zum Ausgangspunkte der Darſtellung macht um es ſo ſchön als möglich zu geſtalten.

Maß, Material und Farbe.

Die Statue wird als eine Welt für ſich auch aus der gewöhnlichen Umgebung entrückt und auf eine eigene Baſis geſtellt; mag dieſes Piedeſtal nun mit Reliefs geſchmückt ſein, welche die Thaten und Eigenſchaften des in der Geſtalt ausgeprägten Weſens und Charakters hiſtoriſch oder ſymboliſch entfalten, immer muß der Eindruck der Statue der herrſchende bleiben, weil ſonſt die Einheit verloren geht, oder die Hauptſache ſelbſt um des Beiwerks willen da zu ſein ſchiene. Die Baſis des olympiſchen Zeus erſtattete der Höhe wieder was dieſe durch das Sitzen des Gottes verlor; er hätte aufſtehen und von der Baſis wie von

einer hohen Stufe hinabsteigen können; sie stand im Verhältniß zu seiner Größe. Die nicht schon durch den Tempel abgeschiedene, sondern auf dem Markt oder im Freien aufgestellte Statue verlangt eine Basis die sie über das Treiben der Welt erhebt; aber am großen Friedrichsdenkmal in Berlin überwiegen diese mehrfachen Absätze der verjüngt ansteigenden architektonischen Massen mit ihren vielen Bildwerken die Reiterstatue des Königs selbst, oder lassen sie doch nicht zu der erwarteten und ihr gebührenden Wirksamkeit kommen, während an Schlüter's Monument des großen Kurfürsten richtigere Verhältnisse walten als an der sonst so reichen und vortrefflichen Meisterarbeit Rauch's. Da alle Kunst durch sinnliche Mittel wirkt und der Eindruck der äußern Erscheinung dem Begriff des Wesens im denkenden Geist entsprechen soll, so ist es nicht zu tadeln, sondern zu loben daß der Heldenkönig selbst die Krieger und Staatsmänner ebenso dem Maße nach sichtbar überragt, als er in der Geschichte der ruhmreich vor ihnen hervortretende und ihnen zum Theil erst die Ehre verleihende Genius ist, der seiner Zeit seinen Namen gegeben hat.

Wenn die Plastik mit Recht nur das Große und der Verewigung Werthe erfaßt und das an sich Gewichtige im wuchtvollen Material gestaltet, so ergibt sich daraus für sie um so mehr das Gesetz die Statue über das gewöhnliche Maß etwas zu erhöhen, als dieselbe sonst nicht einmal in der Lebensgröße, sondern kleiner erscheinen würde. Erhaben nennen wir das Schöne, wenn von den Elementen die sein Wesen in der Erscheinung ausmachen, die Größe zuerst und vorwiegend zur Wirkung gelangt. Da sich alle Kunst über das Gewöhnliche erhebt, so beginnt sie mit dem räumlich Großen, ehe sie noch vermag das innerlich und geistig Bedeutende auch innerhalb des gewöhnlichen Maßes durch eigenthümliche Formen auszusprechen; sie stellt den Gott oder den irdischen Herrscher im Kolosse dar. So finden wir indeß nicht blos jene architektonisch streng ausgeführten riesigen Bildwerke der Aegypter, auch der Zeus von Olympia war so groß daß er das Tempeldach eingestoßen hätte, wenn er aufgestiegen wäre, und die Vorkämpferin Pallas auf der Akropolis von Athen überragte den Parthenon. Die weltbeherrschende, über irdische und menschliche Kraft weit hinausgehende Macht und Wesenheit dieser Götter verlangte nach einem sinnenfälligen Ausdruck, und so klar auch ein Phidias durch Wahl und Be-

handlung der Formen die ideale Natur in ihrer Ewigkeit auszusprechen verstand, für die unmittelbar überwältigende Wirkung auf jedes Gemüth war es nothwendig daß der Mensch als Sinnenwesen neben der leiblichen Gegenwart jener Götter sich klein und nichtig erscheinen mußte, während er dann geistig durch sie zu ihnen erhoben ward. Unsere Phantasie wird nicht so sehr zur selbstschaffenden Thätigkeit angeregt, wenn ihr Gegenstände in gewöhnlicher Ausdehnung entgegentreten; das überraschend Mächtige aber ruft sie wach, und ebenso wenn ein bedeutender Inhalt in großartigen Formen, aber in geringem Umfang dargestellt ist; denn hier fühlen wir uns getrieben die Ausdehnung zu vergrößern und eine innere Anschauung zu erzeugen, deren Umfang dem erhabenen Inhalt gemäß wird.

Bei Göttern die mehr dem Gemüthsleben angehören und mehr im einzelnen Herzen als im Ganzen der Welt oder des Staats als solchem ihre Macht bekunden, bei Apoll und Dionysos, bei Eros und Aphrodite verschmähte die gereifte Kunst mit Recht das Uebermaß des Kolossalen und wirkte durch den Ausdruck der geistigen Wesenheit in den entsprechenden Formen und verstärkte die Größe wie bei den Statuen großer Männer in der Art daß sie in ihrer architektonischen oder sonstigen Umgebung nur nicht klein, sondern immer von großartig edler Bildung erschienen. Bei allen durch Geisteskraft wirkenden Menschen ist dies das Richtige; das Kolossale kann hier nur dann ästhetisch gerechtfertigt werden, wenn der Held in seiner Thätigkeit selbst die Vorstellung des Massenhaften hervorruft, wie ein Alexander und Cäsar, ein Friedrich der Große und Napoleon, „bei denen man an die Hunderttausende denkt die sie in den Kampf geführt, an die Millionen deren äußeres Schicksal sie entschieden, deren Heereszüge selbst für die Phantasie des betrachtenden Menschen von quantitativer Erhabenheit sind." Stahr, der in seinem Torso diese Bemerkung macht und mit Winckelmann von dem räumlich Ausgedehnten Einheit und Einfachheit fordert, bestimmt die Grenze für das Kolossale vollkommen richtig: „Das Kolossale wird ungeheuerlich sobald ein Sculpturwerk dergestalt sich an Größe einem Architekturwerk nähert daß der Beschauer keinen Standpunkt mehr findet die Formen desselben zu erfassen, weil er sie in der Nähe nicht als Ganzes anschaut und in der Ferne ihm das Einzelne zerfließt." Aber wie mochte Stahr zugleich von dem Erhabenen sagen: „es überschreite das genau begrenzte Maß

der Verhältniſſe des Gebildes, jenes Maß welches für jede Sphäre des Lebens aus deren Qualität hervorgeht; es überſchreite dieſes Maß, und zwar ins Unendliche, während es doch dem Widerſpruch ſeines Weſens gemäß die Form, alſo das begrenzte Maß feſthalten muß!" Welche Phraſen! Das Erhabene ſoll das Maß ins Unendliche überſchreiten und es doch feſthalten; das iſt allerdings ein Widerſpruch, aber derſelbe exiſtirt nur in den Köpfen der Aeſthetiker die eine bereits von Burke begonnene falſche Begriffsbeſtimmung zum vollſten Unverſtand geſteigert haben. Das Erhabene gehört zum Schönen und der erhabene Gegenſtand iſt alſo ein ſolcher in welchem Begriff und Erſcheinung einander decken; eine Erſcheinung die ihren Begriff nicht ausſpricht, ein Begriff der ſich nicht verwirklicht, ſind nicht erhaben, ſondern mangelhaft; alles Schöne hat in ſeiner Formbeſtimmtheit eine gewiſſe Größe, und wenn dieſe ſo mächtig iſt daß das andere neben ihr klein erſcheint, wenn es vorzugsweiſe und unmittelbar durch ſie auf uns wirkt, heißt es erhaben. Es kann allerdings unſere Phantaſie beflügeln zum Gedanken des Unendlichen, indem es ſie dem Gewöhnlichen mit Sturmesgewalt entreißt und in Schwung verſetzt, aber es ſelbſt iſt nimmer das Maßloſe, denn Maßloſigkeit iſt nicht Kraft, ſondern Schwäche; und nur durch die in der Fülle erſcheinende Einheit, nur durch die das Maſſenhafte ſelbſt beſiegende, geſtaltende Idee beſteht das Erhabene. Je mehr aber das Bildwerk in ſeiner Größe ſich dem Bauwerk nähert, deſto architektoniſch ſtrenger muß es ſtiliſirt ſein; genrehafte Motive, eine naturaliſtiſche Behandlung ſtimmen nicht mit dem koloſſalen Maße.

Es erübrigt uns nun noch über das Material und über die Anwendung der Farbe in der Plaſtik einige Worte zu ſagen. Als das dem Begriff dieſer Kunſt gemäße Material ergibt ſich die dauernde, feſte Materie, Stein und Erz. Aus dem Stein wird die Statue „durch Ablöſen der ſie bergenden Hülle", wie Michel Angelo ſich ausdrückte, herausgehauen; das flüſſige Erz wird in eine Form gegoſſen, in der es erſtarrt, nachdem es das anfangs ſeinen Raum einnehmende Wachs verdrängt hat. Das Holz hat keine gleichmäßige Structur, ſondern durch das Wachsthum haben ſeine Faſern eine beſtimmte Richtung; dazu iſt es der Verwitterung leicht ausgeſetzt, wenn man nicht durch Anſtrich oder Metallüberzug die Näſſe abhält. Die Holzſchneiderei trägt wie die Holzarchitektur einen primitiven und ländlichen

Charakter, und ſchließt ſich mehr an Bauten oder Geräthen den Bedürfniſſen des Tages verſchönernd an, als daß ſie in der Weiſe freier Kunſt ſelbſtändige Werke ſchüfe, in welchem Fall das Material zur Färbung oder Vergoldung reizt. Das Alterthum bildete über einem hölzernen Kern ſeine berühmten und glanzvollen Koloſſalſtatuen aus Elfenbein und Gold, indem jenem die nackten Theile zufielen. Es war ein Nachklang orientaliſcher Pracht und das Beſtreben den Göttern ſelbſt die koſtbarſten Stoffe zu weihen; aber die Zuſammenſetzung aus kleinen Stücken war ſchwierig, die Erhaltung erforderte viel Sorgfalt, wie beim olympiſchen Zeus das Anfeuchten mit Oel mehrfach erwähnt wird, und Viſcher bemerkt mit Recht daß die Glättung die Formen in einem Schillerglanze verſchwemmt. Die Folgezeit, das Mittelalter wie die ſpätern Jahrhunderte verwandten das Elfenbein für kleine zierliche Arbeiten, für Reliefs zu Bücherdeckeln oder zu fein ausgeſchnitzten Cabinetbildwerken.

Der weiche Thon erhärtet durch Trocknen und Brennen; aber indem er hierbei Feuchtigkeit abgibt, ſchwindet die Maſſe zuſammen und werden die Formen ſtumpfer und die Verhältniſſe ſelbſt mitunter geändert, ſodaß der Thon oder die gebrannte Erde (terra cotta) für Herrichtung des Modells oder für gröbere, an der Architektur verwendete, auf die Ferne berechnete Arbeiten beſchränkt bleiben. Auch ſeine trockene Naturfarbe reizt zum Bemalen, was für Ziergeräthe bei dem weißglänzenden Porzellan ſein Recht hat. Den ſtrengen Forderungen der reinen Kunſt geſchieht dabei wenig Genüge. Der weiße Gips erſcheint kreidig und todt gegenüber dem Marmor; man verwendet ihn zu Abgüſſen, die ſich leicht herſtellen laſſen, aber ein Nothbehelf bleiben, der das Original nicht erreicht, weniger noch als ein guter Kupferſtich das Gemälde oder die Zeichnung erſetzt. „Der höchſte Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Weſens verſchwindet im beſten Gipsabguß", ſagte auch Goethe angeſichts des Apoll's von Belvedere; das marmorne Urbild ſelbſt nannte er grenzenlos erfreulich. Viſcher ſagt vom Gips mit ſchneidender Härte: „Alle Formen treten mit roher Wahrheit hervor, alles Flüſſige, Geſchmeidige verſchwindet; es iſt der kahle, fahle, klanglose Eindruck, den alle erdige, breiige, dann verhärtete Subſtanz macht."

So bleibt uns der Kern des Erdkörpers ſelbſt, Stein und Metall. Wir erinnern uns eines Ausdrucks von Schelling, daß

im Metall Klang und Licht zur festen Masse geronnen sei, ein Ausdruck der seiner naturwissenschaftlichen Richtigkeit entbehrt, aber ästhetische Wahrheit hat. Das schwarzgraue Eisen erscheint zu lichtarm und düster, die edeln Metalle sind zu stofflich werthvoll und ziehen leicht das Interesse von der Form ab. Die Griechen erfanden darum für das Erz der Statuen eine Mischung von Kupfer, Zinn und Wismuth, die Bronze, die einen warmen Ton, einen lebendigen Lichtschimmer und auf bräunlicher Unterlage einen matten Goldglanz hat, und durch das Alter selbst mit einem edeln Roste, der grünen Patina, mehr geschmückt als verunstaltet wird. Von den Steinen ist der Granit zwar sehr hart und dauerhaft, dafür aber auch sehr schwer zu bearbeiten, und er entbehrt in seiner Zusammensetzung aus Feldspath, Quarz und Glimmer der einen, gleichen und nicht auffallend hervortretenden, sondern gedämpften Farbe. Polirt spiegelt er und wird für die Formbestimmtheit wieder dem Anblick ungünstig. Der körnige Sandstein, bräunlich, gelblich, grau, grünlich erscheint in jeder Hinsicht geeigneter, nur daß sein Farbenton doch oft der Idealität weniger günstig ist und ein gröberes Korn die letzte Feinheit nicht so gestattet wie der weiße krystallinische Kalkstein, der sich als das ideale Material der Plastik von Natur darbietet. Mit Recht hat man von der Unschuld, von dem milden Lichtgeist des reinen weißen Marmors gesprochen, und darauf hingewiesen daß er nicht minder durch den goldig warmen Ton, den er mit der Zeit annimmt, wie durch die Durchsichtigkeit der kleinen Krystallkörner an seiner Oberfläche für das Durchscheinende und Weiche des Fleisches und der Haut sich besonders eignet. Die Spiegelglätte des Erzes verlangt schärfere, stärkere Markirung der tastbaren Form, und diese stimmt wieder mit der realistischen Darstellungsweise; der Marmor gestattet und veranlaßt das Ineinanderfließen der Linien und Flächen und damit die Verschmelzung des Einzelnen zum harmonischen Ganzen. Tölken bemerkt daß ein Erzabguß der Mediceischen Venus fast glatt und flau erscheine, während die Wiederholungen von Erzbildern in Gips leicht höckerig aussehen. Dabei ladet der Marmor den Künstler ein dem Werk die äußerste Vollendung zu geben, nachdem der Handwerker vorgearbeitet hat, während bei dem Erzguß das Handwerksmäßige dem Künstlerischen nachfolgt. Und noch einen andern Vorzug muß das Erz dem Marmor überlassen: „das sanfte Verhauchen der hellen und dunkeln

Partien, die Abſtufungen von Licht und Schatten, den ſanften Zauber der Reflexe." (Feuerbach.) Wie Myron für die ſcharfe Bezeichnung der Form in ſeinen Ringern und Läufern das Erz, ſo wählte Prariteles für ſeine leis ineinander ſchwellenden, runden weichen Bildungen des weiblichen oder jugendlich männlichen Götterleibes den Marmor, der durch die Oberfläche, wie im Leben die Haut, die Knochen und Muskeln gleichſam durchſchimmern und ahnen läßt, und ſeitdem iſt für alle Idealſchöpfungen der Marmor das Material der Plaſtik geblieben.

„Thon iſt Leben, Gips iſt Tod, Marmor und Erz ſind Auferſtehung!" Dieſe Worte eines bildenden Künſtlers hat Berthold Auerbach in einer mit unſerer Auffaſſung übereinſtimmenden Weiſe alſo commentirt: „Thon iſt Leben! Dieſe bräunliche Farbe des Thons, dieſer flüſſige Glanz der bis ins Kleinſte vertheilten Feuchtigkeit gibt dem Thongebilde eine Bewegung, ſo zu ſagen ein organiſches Getriebe, das ſich dem Belebten naheſtellt. Jenes Wort der bibliſchen Schöpfungsgeſchichte, wonach Gott den erſten Menſchen aus Erde bildete und ihm den Odem einblies, erweckt auch eine künſtleriſche Anſchauung, wenn wir uns das Gebilde aus Thon denken. Der Thon in ſeiner Feſtigkeit, Zähigkeit und Schwere ſteht dem organiſchen Leben am nächſten. Der Humus, die Dammerde, von der eigentlich das Pflanzenleben abhängt, würde nicht das Gleiche darſtellen, ſie würde zu locker erſcheinen, und zuſammengeballt zu dunkel und ſchwer. Der Thon hat das Fleiſchige durch die Dichtigkeit, und er hat etwas von der Befreiung des Stofflichen zu organiſcher Belebung durch das innere flüſſig gewordene Bewegtſein. — Gips iſt Tod! Der Gips hat etwas Kaltes, Trocknes, Geſtandenes, ja faſt Gefrorenes. Er gibt die Form wieder mit einer von nichts anderm erreichten Treue; aber es iſt die bloſe Form, keine Spur von jenem Rieſeln der innern Bewegung; und ich meine man könnte ſich ein Gebilde von Gips nicht zum Leben erwachend denken. Man ſieht ihm das Bröckliche, Zerbrechliche an, er ſteht dem Organiſchen ſpröde gegenüber. — Marmor und Erz iſt Auferſtehung! Jenes flüſſige Leben das im Thon wenn auch geſteigerter, doch zugleich auch vergänglicher erſcheint, jener Lebensglanz der in Marmor und Erz eine Immanenz gewonnen, die ſie eben vor allem zur monumentalen Faſſung des Lebens eignet. Die Flüſſigkeit iſt leuchtender Glanz geworden, das ſtrömende Leben, das beim Thon das Waſſer in ſich hat, iſt in dieſem Glanze des

Marmors und Erzes zur Plaſtik fixirt. Die todte Starrheit des Gipſes iſt überwunden, und die dem Leben relativ ſo naheſtehende flüſſige Beweglichkeit des Thons iſt innewohnend und feſt geworden und, wenn man ſo ſagen kann, zu einem abſoluten Ausdruck gekommen. Dieſer Stoff erinnert nicht mehr an das reale Leben, und doch hat er Leben in ſich, er ſieht ſich geſchmeidig, weich und biegſam an trotz der in ihm gegebenen Feſtigkeit. Das was im Thon als Flüſſigkeit glänzt, iſt hier zu einem unvergänglichen, gemilderten und doch gehobenen Ausdruck des Stoffs in ſich geworden. Es iſt nicht das wirkliche Leben, ſondern das auferſtandene."

Die Farbe des Marmors, des Sandſteins, des Erzes ſpricht unſer Auge eigenthümlich an und gibt dem Werk den Ausdruck einer Stimmung. Das milde Lichtweiß des Marmors iſt an ſich der ſinnlich ſymboliſche Ausdruck idealer Reinheit; im Glanz des Erzes zeigt ſich eine mehr ſpröde, aber innerlich gediegene Natur. Von dem Gotte der Unterwelt, welchen Bryaxis geſchaffen, rühmten die Alten daß ein dunkler Farbenton dem düſter ernſten Charakter des Gottes entſprochen habe. Aber immer verlangen wir daß an dem naturbeſtimmten Material die reine Form des Lebens als ſolche durch die Plaſtik geſetzt werde. Die verſchiedenen Farben des menſchlichen Leibes ſind innerlich bedingt durch den Lebensproceß und ſeinen Stoffwechſel; gerade dies aber kann die Kunſt nicht wiedergeben. Es iſt eine der eigenthümlichen Schönheiten der Natur, daß auch in dieſem beſtändigen Werden und Vergehen uns die Geſtalt zugleich mit der Wärme und Harmonie der Farben erfreut. Die Plaſtik aber hebt gerade die vollendete Formſchönheit aus dieſem Wechſel rein heraus und ſtellt ſie als ein Ewiges und Unvergängliches, als das dem werdenden Leben vorſchwebende Urbild dar; ſie kann ihr Ziel nur erreichen, wenn ſie alle Kraft auf dieſe Form als ſolche wendet und in der Vollendung einer unſterblichen, unalternden Leibesſchönheit ihren Triumph feiert jenſeit der Gebiete wo andere Künſte mit ihr wetteifern oder ſie beſiegen könnten. Der Menſch iſt kein angeſtrichener Klotz oder Stein, aber die gemalte Statue iſt es; ſie bleibt hinter der Natur zurück und lügt ein Leben das ſie nicht hat, und der Widerſpruch der Unbeweglichkeit und Starrheit mit dieſem Heuchelſcheine wirkt, wie bei den Wachsfiguren, keineswegs erhebend oder erquickend, ſondern abſtoßend, ein geſpenſtiges Grauen erregend; der Widerſpruch und die Lüge ſind häßlich.

Und ſo bleiben auch die eingeſetzten ſilbernen Augen im Erz, die eingeſetzten farbigen Steine als Augen im Marmor „abſcheulich, und wenn es hundertmal Griechen waren, die ſie einſetzten", wie Viſcher mit Recht ſagt. Auch die Griechen haben das Ideal der Schönheit erſt erarbeiten müſſen, und hier und da ſind die irdiſchen Schlacken auch bei ihnen hängen geblieben.

Wenn man den holzgeſchnitzten Götterbildern wirkliche Kleider anzog, ſo mochte man auch das Geſicht bemalen; das ſind die kindiſch rohen Anfänge der Kunſt. Die Stoffverſchiedenheit von Elfenbein und Gold entſprach in einer freiern und edlern Weiſe dem Unterſchiede des menſchlichen Körpers und der Gewandung. So gab man bis in die Praxiteliſche Zeit hin dem Fleiſch und dem Beiwerk einen verſchiedenen Ton; man färbte die Reliefplatte, auf der die Bildwerke ſich erhoben, damit ſie deutlicher erſchienen, man umſäumte Gewänder und Waffen oder gab dem Haar einen Farbenanflug; aber wie in der vollendeten Architektur blieb die Hauptſache, der eigentliche Kern des Ganzen, farblos, während an den Triglyphen und Metopen oder an Ornamenten der Glanz des Goldes und der Farbe verzierend eintrat. Sobald eben die Sculptur nicht die Außenwelt copiren, ſondern das Urbild oder Ideal derſelben darſtellen will, muß ſie daſſelbe in ſeiner Reinheit auffaſſen, und darf es nicht in die Regionen des Scheins und die vielfache Bedingtheit des vergänglichen Lebens verſetzen.

Die Orientalen, die in ihrer Sculptur die hiſtoriſchen Urkunden der Ereigniſſe in Stein meißelten, mochten dieſelben auch mit der Farbe des Lebens anſtreichen; die Griechen verfuhren viel poetiſcher; ſie hielten in ihrer Heroenſage das allgemein Menſchliche und immer Gültige feſt und bildeten es aus und machten den Mythus zum Symbol und Spiegel der Wirklichkeit, deren Geſetz und Wahrheit in ihm ausgeprägt war, frei von den Zufälligkeiten und Unzulänglichkeiten des Tages. Die Griechen empfanden plaſtiſch, und wenn ſie nun dem allgemein Wahren einen Anflug und Schein von individuellem Leben und äußerer Realität gaben, ſo hatten ſie zuvor der ſtrengen Form und dem Begriffsgemäßen Genüge gethan, während für uns, die wir naturaliſtiſcher und maleriſcher empfinden, die von ihnen endlich errungene Farbloſigkeit der Ausgangspunkt und das Geſetz bleiben muß. Den goldenen Schmuck von Zierathen wie die lichten Farbentöne und Farbenſäume kann man mit Feuerbach als eine

zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze in der Erſcheinung, als ſanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunſt in das helle Gebiet der Wirklichkeit gelten laſſen. Sie öffneten das Kunſtwerk gegen die Einbildungskraft des Beſchauers, lockten auch das blödere Auge durch den Zauber des Sinnenreizes in die ernſtere Betrachtung des höhern poetiſchen Schauens. Eine bunte Irisbrücke verbindet den Sitz der Olympier mit der Erde. — Das mag als hiſtoriſche Erklärung gelten; eine Norm für das Weſen der Kunſt kann es nicht abgeben.

Wir haben aus dem Mittelalter Bildwerke von Deutſchen und Italienern, Terracotten und Holzſchnitzereien, die von Haus aus maleriſch empfunden waren und auch maleriſch in der Art ausgeführt ſind daß eine wirkliche plaſtiſche Modellirung ſtatt des künſtleriſchen Scheins von Licht und Schatten zur Grundlage der Farben dient. Sie können im Einzelnen anziehend ſein, im Ganzen waren ſie vom Uebel, namentlich für die deutſche Kunſt, die den Sinn für den großartigen Adel und die Schönheit der reinen Form der muſikaliſchen Stimmung oder der charaktervollen Beſtimmtheit und perſönlichen Lebendigkeit nachſetzte. Indem die Plaſtik ſich maleriſche Hülfen aneignete, ermangelte ſie der eigenen Formdurchbildung und erreichte das ihr geſteckte hohe Ziel nicht, ſondern barg ihr eigenes Werk unter einem Kreideüberzug, auf den dann die feinern Partien maleriſch aufgezeichnet und colorirt wurden; und die Malerei entbehrte wieder der plaſtiſchen Vorbilder in einer einfach bedeutſamen Formenſprache und ließ die formale Schönheit hinter dem Streben nach individuellem Ausdruck und Naturwahrheit zurückſtehen. Die Griechen, die Italiener rangen ſich los und kamen durch Unterſcheidung und Reinerhaltung der einzelnen Künſte und Kunſtmittel zu der Vollendung, welche die Germanen dann auch erfaßten. Die Plaſtik ſtellt die Form dar, das Objective, das ſelbſtgeſetzte Maß und die Verwirklichung der innern Bildungskraft; in der Farbe ſpricht ſich nicht ſowol die eigene, ſelbſtgenugſame Weſenheit der Dinge, als ihr Verhalten zum Licht aus, damit eine Wechſelwirkung des Individualorganismus mit den allgemeinen Naturpotenzen; dieſe darzuſtellen wird die Aufgabe der Malerei. Die Farbe iſt nichts Gegenſtändliches, in der Außenwelt für ſich Vorhandenes, ſondern eine Empfindung des Beſchauers, ein Subjectives. Die Malerei ſtellt die Dinge dar als Erſcheinungen, oder das Spiegel-

bild der Dinge im Auge und in der Seele des Menſchen; die Plaſtik gibt die Dinge in ihrer Objectivität, das heißt in ihrer für ſich ſeienden gegenſtändlichen Wirklichkeit. Die Farbe iſt maleriſch-ſubjectiv, die Form plaſtiſch-objectiv.

Nacktheit und Gewandung.

Der wahre Künſtler bewährt ſich in der Wahl des Stoffs; er erkieſt für ſeine Kunſt den ihr gemäßen Gegenſtand, der ſich durch ſie und ihre Mittel völlig und am beſten darſtellen läßt. Der Takt des Genius zeigt ſich in dieſem ſichern Treffen des Rechten, wenn ein Mozart das Empfindungsleben der Seele muſikaliſch im Don Juan oder Figaro ausſpricht, aber den Fauſt und Hamlet den Dichtern überläßt, da die Gedankenkämpfe dieſer Geiſter zu ihrem Ausdrucke das Wort verlangen. Der griechiſche Gott hatte eine Naturgrundlage, Zeus den Aether, Poſeidon das Meer, Apollo die Sonne, und war zugleich ſittliche Macht und freies Selbſtbewußtſein; beides durchdrang einander, und die Künſtler ſchufen dem perſönlichen Geiſte einen organiſchen Leib, in deſſen realen Formen das ideale Innere völlig aufging, ſodaß nichts blos angedeutet und der Ahnung überlaſſen blieb, ſondern alles offenbar und klar ward. Es beſtand kein Bruch zwiſchen Geiſt und Natur, ſondern eine urſprüngliche Harmonie. In der chriſtlichen Religion dagegen ward der Menſch aus einem Verſunkenſein in die Aeußerlichkeit und die Luſt der Welt zur Einkehr in ſich ſelbſt und in den unſichtbaren Gott berufen; aus der Knechtſchaft der Sünde und den Banden der Sinnlichkeit ſoll er ſich in die Freiheit des Geiſtes erheben. Da bedurfte es einer Kunſt welcher die Materie nur als Erſcheinung gilt, welche den Ausdruck des Gemüths und die weltüberwindende That ſtatt der Leibesſchönheit und in ſich befriedigenden Ruhe erfaßt und aus dem Gegenſatze die Verſöhnung werden läßt, und Fieſole, Michel Angelo, Raphael und Dürer malten.

Wenn nun die Sculptur nicht ſowol den in ſich geſammelten und im Seelenblick des Auges concentrirten als den in den ganzen Leib ergoſſenen Geiſt darſtellt, ſo liebt ſie es auch den ganzen Leib zu zeigen, für deſſen Herrlichkeit im organiſchen

Gefüge aller Glieder ihr das Auge aufgegangen ist; sie liebt das Nackte, weil eben der Mensch, das Meisterwerk der Schöpfung, schöner ist als todter Stoff, der ihn umhüllt, und weil sie die Schönheit des Universums in Einem Bilde zeigen will. Die Nacktheit der Kunst ist aber Paradiesesunschuld; wo sie das Sinnliche als solches hervorhöbe um der Lüsternheit der Begierde zu schmeicheln oder sie gar zu reizen, da hätte sie den Geist verloren oder geopfert, da hörte sie auf freie Kunst zu sein und würde eine Dienerin der Ueppigkeit, da gäbe sie statt des Einklangs des Realen und Idealen vielmehr die von der sittlichen Weihe entblößte Natur, deren Frivolität statt der Schönheit die Häßlichkeit erzeugt. Wo aber die sinnliche Erscheinung von der Idee durchleuchtet und verklärt ist, wo sie nichts anderes sein will als deren sichtbare Darstellung, da wirkt sie mit ihrer Anmuth beseligend auf das Gemüth, während der Geist sich seiner eigenen Würde und gestaltenden Kraft bewußt wird. Gerade das sinnliche Leben als solches in seinem Werden, in seiner rasch pulsirenden Wärme kann die bildende Kunst gar nicht wiedergeben; in dem Augenblick den sie festhält ist es zum kalten Tod erstarrt und grinst uns lügnerisch an; das an sich Ewige der geistigen Wesenheit in einem gleichfalls unsterblichen, dem Wandel entzogenen Leibe zu offenbaren ist die Aufgabe der Plastik. Sie stellt den Leib als einen Tempel des heiligen Geistes dar. Mit der kühlen Weihe die ihr eignet, hat die Flamme der Begierde nichts gemein. Gerade weil sie durch die Form allein wirkt, weil sie den reinen Begriff der Gestalt wiedergibt, weil sie nicht bloße Naturnachahmung ist und dem Reize der Farbe entsagt, kann sie keusch und lauter die unverschleierte Schönheit des Leibes zeigen.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Das ist das Recht der Plastik das man ihr nicht verkümmern darf. Eine andere Frage ist wie weit sie selber davon Gebrauch machen will. Blicken wir auf die erhaltenen Werke des Alterthums, so finden wir verhältnißmäßig wenig nackte Figuren. Nie ist es einem Griechen eingefallen den Staatsmann, den Redner, den Dichter, den Denker unbekleidet in einer Statue aufzustellen, und der Bildhauer der es heute thun wollte, der uns Washington

oder Napoleon, Shakſpere oder Schiller nackt wiedergeben wollte, würde eben mit dem Geiſt und der Sitte dieſer Männer in Widerſpruch treten ſtatt ihn verherrlichend zur Erſcheinung zu bringen. Es war nicht ihre Art ſich vor dem Volk zu entkleiden, ihre Schenkel und Bauchmuskeln ſollen hier nicht in Betracht kommen; der Ernſt, die Arbeit des innern Lebens hat ſie bedeutend gemacht. Sie lebten unter einem Himmel der den Menſchen nöthigt ſich gegen die Unbill der Witterung zu ſchützen und zu umhüllen; ſie lebten unter einer Sitte welche diejenigen Theile des Körpers die den blos ſinnlichen Functionen dienen, ſchamhaft bedeckt und dem Blick entzieht, und nur diejenigen frei läßt die einen geiſtigen Ausdruck haben oder für die Zwecke des Geiſtes thätig ſind.

In der Ringſchule, bei den Kampfſpielen warf der Grieche das Gewand ab, das ihn gehemmt hätte, und hier entfaltete ſich in der Thätigkeit ſelbſt das Ineinanderſpielen der bewegten Muskeln in ſeiner Pracht und Kraft. Den Sieger den ein Denkmal verherrlichen ſollte, wollte man nun auch in der ganzen Leiblichkeit ſehen, die den Sieg gewinnen konnte, oder in ſeiner ſiegreichen Thätigkeit ſelbſt; ſeine Ehrenſtatue war nackt, und dies war der Sache, war der Sitte gemäß. Die Künſtler die den Laokoon von Schlangen umſchnürt in Marmor auszuhauen gedachten und ſich gerade die Darſtellung der Muskeln in dieſem Kampf zur Aufgabe machten, hätten ihren Zweck nicht erreichen können, wenn ſie dem Opferprieſter ſein Gewand gelaſſen hätten. Hermes der Götterbote trägt die geflügelten Sandalen, aber ſein Lauf iſt durch kein Kleid erſchwert, und wenn er als der Gott der Paläſtra aufgeſtellt wird, ſo ſoll ſein eigner ſchlanker behender Körper das Vorbild für die Jünglinge ſein, die dort ihre Kraft üben, und wir ſehen den unverhüllten Bau ſeiner Glieder, er hat das Gewand nur über einen Arm geſchlagen. Die Kampfthätigkeit der äginetiſchen Statuen oder der Kentauren und Lapithen am Parthenon nimmt den ganzen Leib in Anſpruch; darum verhüllte ihn kein Rock und keine Beinſchiene. In der Aphrodite ſoll die weibliche Schönheit in ihrer Göttlichkeit erſcheinen; darum mußte ſie ihr Gewand endlich ganz ablegen, aber Prariteles nahm hierfür das Motiv des Bades, und Kleomenes bildete die dem Meer entſteigende neugeborne (mediceiſche) Venus mit der Bewegung keuſcher Grazie. Die Göttin der Weisheit oder der Ehe zu entkleiden iſt nie einem Griechen in den Sinn gekommen.

Dagegen wird wiederum die Unſchuld des Kindes in ihrer Unbefangenheit durch die Nacktheit ſelber ausgedrückt, und die friſchaufblühende Jugendſchönheit eines Apoll, Bacchos, Achilleus kann ſich ihrer erfreuen, während der Zeus des Phidias die gewaltige Bruſt, den unnahbaren Arm zeigt, aber um den Leib und Schos das goldſtrahlende Gewand geſchlungen hat.

Die Bekleidung wird dem wahren Künſtler nicht zum Nachtheil oder zur Hemmung, er weiß vielmehr aus ihr Vortheil zu ziehen. Sie verbindet ein Anorganiſches mit dem Organiſchen, einen Stoff der dem Geſetz der Schwere folgt, mit der geiſtigen Kraft die ihren Leib frei aufrichtet und bewegt, und läßt durch jene Folie die beſeelte Geſtalt im Unterſchiede vom Unbeſeelten um ſo beſtimmter hervortreten. Es iſt ein architektoniſcher Rhythmus der Linien der uns in den Falten der Gewänder ergötzt; aber wie er auch nach eignem Geſetz ſich entwickelt, das Motiv dazu hat er von der organiſchen Geſtalt und ihrer Bewegung erhalten, und er bleibt ihr dienſtbar um ſie auf die eine oder die andere Weiſe hervorzuheben. Denn die Haltung des Körpers bedingt das Gewand, und in der Art wie er es trägt zeigt ſich der Charakter des Tragenden bald in ſeiner ſchlichten Einfachheit, bald in ſeiner ſtolzen Würde, bald in ſeinem Sinn für zierliche Anmuth.

Aeußerlich hat der Künſtler bei der Draperie für Einheit in der Mannichfaltigkeit zu ſorgen, damit in dem Ungezwungenen und wie Zufälligen die Ordnung erſcheine und dieſe ſelbſt gleich einem Spiel der Natur ſich entfalte. Er hat ein großes Ganzes ins Auge zu faſſen und in einige klar geſonderte Hauptmaſſen zu gliedern, und dieſe durch die Nebenfalten nicht zu brechen, ſondern zu verſtärken und zu beleben. Von innen her aber ſoll es die Geſtalt ſein die als die Trägerin des Gewandes daſteht, deren Grundformen alſo für daſſelbe beſtimmend ſind. Der auf der Schulter befeſtigte Mantel fällt durch ſich ſelbſt herab, ſoll aber die Geſtalt nicht verbergen, ſondern durchſcheinen laſſen. Der Arm z. B. unterbricht den Faltenzug, zieht den Mantel an die Hüfte heran, ein vorgeſetzter Fuß ſtellt ſich ihm entgegen, und nun werden über dieſen hervorragenden Körpertheilen große freie Flächen oder Wölbungen ſichtbar, um welche die Außenlinien in tiefen Seitenfalten wie Schattenfurchen ſich hinziehen und dadurch die Körperform eher verſtärken als verhüllen. Die Stellung iſt nicht verdeckt, ſie iſt durch die Gewandung vielmehr klar ausge-

ſprochen, und der Sinn des Beſchauers wird auf die geiſtige Bedeutung, auf den Gedanken hingewieſen der ſie hervorgerufen, und in einem Reichthum von Wellenlinien werden die vielfach großen Züge wie von immer neu anſchwellenden Wogen getragen und belebt. Eine Bewegung die der Körper macht, theilt ſich dem Gewande mit und wirkt in ihm nach; es flattert um die Tänzerin, es fliegt zurück hinter dem dahinſpringenden Reiter, ja es bewahrt noch einen ihm gegebenen Anſtoß, wenn auch der Körper bereits eine andere Stellung einnimmt, ſodaß auf dieſe Weiſe die ſeiner Lage vorhergehende Thätigkeit durch die Falten des Kleides bezeichnet werden kann. Zugleich pflanzt ſich der an einem Punkte gegebene Anſtoß weithin fort wie Ringe im Waſſer, und ſo konnte Goethe ebenſo dichteriſch als treffend von einem „tauſendfachen Echo der Geſtalt" reden.

Man hat mit Vorliebe auch die Art und Weiſe nachgebildet wie ein naſſes Gewand ſich eng dem Körper anſchmiegt, und wenn ſie nicht zur Regel und zum durchgehenden Princip werden konnte, wie bei der koloſſalen Flora zu Neapel geſchehen iſt, ſo hat man doch ſtets einen Anklang an dieſe Weiſe bewahrt, und mit Recht, denn die Geſtalt ſoll durchſcheinen und das Organiſche bedingend auf das Unorganiſche einwirken. Freilich ein verſchleiertes Geſicht zu meißeln, wo man hinter der herabſinkenden Hülle die Züge zu ſehen glaubt, iſt mehr Kunſtſtück als Kunſtwerk. Dagegen darf der Bildhauer von dem Spiel des Lichts Vortheil ziehen, wenn nicht blos die Schattenfurchen die Rundung noch verſtärken, ſondern durch den Schatten, den der Körper auf die faltenreiche Draperie wirft, dieſem ein dunkler Grund bereitet wird, auf dem er hell ſich abhebt, oder wenn er von den Reflexen der Falten noch beleuchtet wird. Emeric David hat hierauf zuerſt hingewieſen und zwar bei Betrachtung des Apoll's von Belvedere, der durch den feſten Schlagſchatten, den er auf ſeine Chlamys wirft, ſie ſich ſelbſt zum contraſtirenden Hintergrund macht, während er von ihr mild verklärende Lichtreflexe empfängt.

Durch das Gewand um die Schenkel erhält der Zeus des Phidias die maſſige ſichere Baſis für die wuchtvolle Bruſt und das ehrfurchtgebietende Haupt. Aus dem Gewand das von den Hüften abwärts ſie umfließt, wächſt die Meliſche Venus wie eine Blume aus dem Kelch empor; ein Theil der Falten ſinkt ſenkrecht herab, ein anderer gewinnt eine ſchräge Richtung, indem er

von dem etwas erhobenen linken Oberschenkel nach dem rechten Bein hinzieht; der Unterkörper ist nicht verhüllt wie von einem Vorhang, sondern seine Gliederung bleibt sichtbar, sie schimmert durch und wird von den Wölbungen und Einsenkungen des Gewandes mehr verstärkt als verborgen. Das Architektonische und Organische verschmelzen zu einem harmonischen Ganzen. Gewandstatuen wie der Sophokles in Rom und der Aeschines in Neapel gewähren bei der Vergleichung, für die man stets das Original des einen mit dem Gipsabguß des andern begleitet hat, einen hohen Genuß. Im Unterschied vom vaticanischen Demosthenes, dessen Gewand in einfach strengem Faltenzug die Charakterfestigkeit und innere Würde des Staatsmanns abspiegelt, dessen scharf angezogene Unterlippe den Naturfehler des Stotterns (wie auch bei Michel Angelo's Moses) noch andeutet, den er mit unbeugsamer Willenskraft überwand, im Unterschied von Demosthenes zeigt Aeschines ein glattes, freies Gesicht, das keine Spur von verzehrender Geistesarbeit trägt, sondern die Lust des sinnlichen Behagens und das Glück, die Gunst einer leichten Naturbegabung athmet. Die Gestalt ist von einnehmender Gefälligkeit und zeigt unter dem eleganten Faltenwurf, der sie vom Haupt bis zu den Füßen umfließt, eine Neigung zum Fettwerden. Nach alter Rednersitte ist die rechte Hand in das Obergewand eingewickelt, und dieses erscheint in zierlichen, glatt angezogenen Falten so reich daß diese für sich unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wir mehr auf das Kleid als auf den Mann achten, mehr die Erscheinung des äußerlich Gewinnenden als durch Geistesgröße Anziehenden haben. Gerade wegen dieser zierlichen Ordnung in der Fülle der Faltenmassen hielt man diese früher Aristides genannte Statue für ein Muster der Gewandbehandlung, bis jener Sophokles entdeckt wurde, der nun im Lateran uns durch die erhabene Anmuth seiner Erscheinung ein Bild von der Herrlichkeit des Perikleischen Athens gibt. Das ist der Sophokles welcher als schönster Jüngling den Siegesreigen von Salamis angeführt, dann aber der weisheitsvolle Dichter geworden ist, der die ehrfurchtgebietende Stimme des tragischen Schicksals mit einem Zauber des Wohllauts ausgestattet daß er noch heute jedes Herz gewinnt. Wie sein Geist ist seine ganze Gestalt klar entfaltet und in sich selbst sicher beruhend, unverrückbar in ihrem Maß, ihrer Harmonie. Die Stirnbinde zeigt den siegreichen Dichter, das Gesicht ist so heiter wie bei Aeschines, aber zugleich

tiefgeiſtig, ſeheriſch; von ſeinen Lippen ſcheint einer der ſinnvoll ergreifenden Chorgeſänge zu tönen, während ſein Auge die Bewegungen des Chors leitet die ihn plaſtiſch veranſchaulichen. In vollendeter Mannesſchöne ſteht er ſelbſt vor uns wie ſeine Werke. Der rechte Arm ruht im Gewand, das unter demſelben eingebogen und unter der rechten Hand weg mit ſeinem Ende über die linke Schulter geworfen iſt, wie wir es heute noch oft im Süden bei Männern aus dem Volke ſehen, deren ſtolze, ungezwungene Haltung uns überraſcht. Der linke Arm, ebenfalls vom Gewand umfloſſen, iſt in die Seite geſtemmt, und wie dadurch der Ausdruck des auf ſich ſelbſt Geſtelltſeins noch geſteigert wird, ſo hilft es mit dazu daß die Gewandmaſſen ſo ſtramm angezogen ſind und die Geſtalt nicht verhüllen, ſondern hervorheben und von ihren glatt hervorragenden Stellen wie eine vielſtimmige muſikaliſche Begleitung der melodiſchen Körperformen in die Senkungen ſich mit ſchattenreichen Faltenlinien verbreiten. Hier iſt das Gewand, das bei Aeſchines etwas anſpruchsvoll ſich geltend machte, gerade in ſeiner Anſpruchsloſigkeit zu bewundern, indem es dem Gliederbau folgt und die Motive ſeiner eigenen, ſelbſtändig fortwirkenden Entfaltung von ihm empfängt und im Anſchluß an die Wohlgeſtalt des Innern ſelbſt zu einem wohlgeordneten Ganzen wird. Dort macht das Kleid den Mann, hier ſpricht ſich auch im Gewand der Adel des Tragenden harmoniſch aus.

Der Belvederiſche Apoll tritt dem Beſchauer aus der Gewandung frei entgegen; die Chlamys iſt von großer Wichtigkeit für den Geſammteindruck und ſelbſt meiſterhaft behandelt. Feuerbach ſagt ſehr gut: „Wie treffend iſt in dieſem Aufſtreben der Geſtalt und dieſem niederſinkenden Faltenſchlage der Gegenſatz eines Gebildes das in lebendiger Kraft ſich ſelbſt hebt und trägt, und eines Körpers ausgedrückt welcher dem blinden Geſetz der Schwere gehorcht! Schon daß durch die ſanft gewölbte Maſſe dieſer Draperie die große Lücke zwiſchen dem erhobenen Arm und dem Körper des Gottes gefüllt, und die Schärfe des Winkels, die durch dieſe Haltung ſich gebildet hat, gemildert und ausgeglichen wird, iſt beachtenswerth. Der äußere Umriß des ganzen Kunſtwerks hat dadurch bei der reichſten Mannichfaltigkeit mehr Einheit erhalten; er iſt mehr in ſich zuſammengefaßt und abgerundet. Zugleich findet zwiſchen der Chlamys und dem Baumtronk eine entfernte Wechſelwirkung ſtatt, welche dann auch

wieder dieſem zugute kommt. Wie die Chlamys der linken Seite und obern Hälfte der Statue mehr Füllung gibt, ſo ſättigt der Baumtronk auf den entgegengeſetzten Punkten das Auge mit entſprechender Maſſe. — Und nun die Art ſelbſt, in welcher die Drapirung des Vaticaniſchen Apoll's behandelt iſt! Die einzige große Partie von der Agraffe bis zum niederhangenden Ende der Chlamys hat an Schönheit und Größe, an Wechſel in Ruhe und Bewegung kaum ihres gleichen. Wie ein geſchmeidig gediegener Schlangenkörper wälzt ſie ſich erſt langſam über Bruſt und Schulter, verſchwindet hier dem Auge, bis ſie feierlich niederſinkend unter dem Arm wieder zum Vorſchein kommt, dann eine Weile in der Schwebe getragen ſich von neuem in ſchöner Wölbung emporhebt, über den Arm ſich ſchlägt und nun in gerader Linie raſch in die Tiefe ſtürzt. Auf dem Arme begegnet ihr in entgegengeſetzter Richtung und mit entgegengeſetztem Charakter die zweite Hauptlinie der Draperie. Wie ein Blitzſtrahl möchte man ſagen fährt ſie in flackerndem Zickzack nieder und verliert ſich dann nur allmählich in ſanftern Schwingungen. Dem Zug der Falten über Bruſt und Schultern entſpricht die Partie welche den Arm überſchlägt; aber wie jene ſich zur horizontalen Lage neigen, ſo neigt ſich dieſe zur ſenkrechten. Mit dem frei niederhängenden Ende der Chlamys harmoniren die Falten, welche ſich von der Schulter unter die Achſelgrube ziehen, aber dieſe ſanft ausbeugend, jenes Ende geradlinig und ſenkrecht. In den mittlern Partien der Chlamys, jenen Ausladungen, welche durch die doppelte Bewegung des Niederſinkens des gewichtigen Stoffs und des Hinaufziehens deſſelben über den Arm entſtanden, haben ſich jene großen Schwingungen unter dem Arm wiederholt, aber nun faſt zu Winkeln gebrochen, ſcharf, gedrungen und mit ſparſamer ausgetheilten Linien. Unten verlieren ſie ſich ganz, indem hier der Stoff ruhig ſeine natürliche Lage und Breite wiederherzuſtellen ſucht. Aber wie eine hohe Welle, wenn ſie niederſinkt, noch über die Fläche des Meeres nachwirkt und in immer ſanftern und weitern Kreislinien ſich nur allmählich verliert, ſo zittert hier die Bewegung der Hauptpartien bis zum äußerſten ſanftgekräuſelten Saume fort. Von zarten Mitteltinten beleuchtet mildert dieſe Fläche zugleich die herbere Kraft der Lichter und Schatten, welche ſich in den Hauptmaſſen ſammelten, und täuſcht mit der Wirkung eines reichen und mild ſchimmernden Purpurſtoffs. — Was nur immer der Kunſtverſtändige von der

Darstellung eines Gewandes zu fordern berechtigt ist, die ungezwungene Leichtigkeit der Natur ohne die Verwirrung derselben, Mannichfaltigkeit und Einheit, leicht übersehbare Massen und Unterordnung der Nebenpartien, alles dieses findet sich am vaticanischen Apollo im höchsten und schönsten Sinn erfüllt."

Für die künstlerische Behandlung des Gewandes kam allerdings den Griechen ihre Tracht selbst so günstig entgegen daß wir sie auch hierin als das vorherbestimmte Volk der Plastik erkennen; denn wie die Culturverhältnisse und Zeitumstände für das Auftreten und den Bildungsgang des einzelnen Genius nothwendig mit dessen Begabung und Mission in verwandtschaftlicher Beziehung stehen müssen, sodaß man aus seinem rechtzeitigen Erscheinen den Beweis der Geschichte für das Walten einer Vorsehung, eines selbstbewußten und der Welt zugleich einwohnenden Gottesgeistes führen kann, so bedarf auch jede Kunst für eine originale Blüte den Boden des Lebens und eine Wirklichkeit die ihr entgegenkommt und sich wie von selbst der idealisirenden Darstellung bietet. Wir können im Tragen unserer Gewänder weniger unsern Sinn zeigen; sie sind vom Schneider gemacht, sitzen gut oder schlecht nach Maßgabe der Verfertigung, und bilden eine Art von Futteralen, deren wir oft mehrere übereinander anziehen. Und was für ein Bild gäbe das Hineinsteigen in die Hosen oder das angestrengte Heraufziehen der Stiefeln im Unterschiede vom Anlegen der Beinschiene oder dem Sandalenbinden, das dem griechischen Künstler Motiv für eine Statue sein konnte! Die Kleider sind aber auch für sich fertig gemacht und das Tuch kann nicht im Faltenwurf seiner Natur folgen, sondern wird durch die Nähte und Knöpfe von Seiten des Schneiders bestimmt, ist für sich meist eng und dürftig, ohne sich doch wieder den Gliedern des Körpers elastisch anzuschmiegen.

Dagegen konnte der griechische Künstler den hemdartigen Leibrock (bald kurz, ohne Aermel und von Wolle, bald lang und weit, mit Aermeln und von Leinwand, χιτών) weglassen, wie es vielfach die nicht verweichlichten Männer zumal in der warmen Jahreszeit thaten, und dann war das ganze Gewand ein großes einfaches viereckiges Tuch, der Mantel ein Ueberwurf, in dessen Umlegen und Tragen man den Freigebildeten vom Unbeholfenen unterscheiden konnte. Man hielt ihn zunächst mit dem linken Arm fest, warf ihn über dessen Schulter, über den Rücken und

zog ihn dann bald über, bald unter dem rechten Arm nach dem linken herum. Statt deſſen trugen Jünglinge und Reiter auch einen Rundkragen (χλαμύς, der ſich von Theſſalien aus verbreitete), der auf der rechten Seite der Bruſt durch Knopf oder Spange befeſtigt ward und in zwei flügelartigen Zipfeln längs der Schenkel herabfiel. Der ioniſche Frauenrock war faltenreich, weit und lang, ſodaß er aufgegürtet werden mußte; der doriſche war kurz, ein Stück Wollentuch ohne Aermel, auf den Schultern durch Spangen feſtgehalten, an der linken Seite nur theilweiſe zuſammengenäht und um die Schenkel offengelaſſen. Der Frauenmantel war dem der Männer ähnlich; häufig genügte der Rock allein, namentlich zu Hauſe. Da war es möglich daß durch ſtraffes Anziehen der Gewänder die Körperformen unter der faltenloſen Fläche hervortraten, und wiederum dann im Faltenwurf das Tuch ſeinem eigenen architektoniſchen Geſetze gemäß ſich geſtaltete. So ward die ideale, d. h. der Idee der plaſtiſchen Kunſt gemäße Tracht für ſie gewonnen und von den Künſtlern bis auf den heutigen Tag gern für ideale Statuen angewandt. Der Künſtler wenigſtens welcher irgendeine allgemein geiſtige Macht ihrem Begriffe gemäß individualiſirt und geſtaltet, wird ſowie er ſie bekleidet ſich jener Tracht nicht ſowol als der griechiſchen denn als der einfachen und ſachgemäßen bedienen.

Anders ſtellt ſich die Frage wenn hiſtoriſchen Perſonen eine Porträtſtatue geweiht werden ſoll. Hier kommt zuerſt der idealiſtiſche und der realiſtiſche Ausgangspunkt in Betracht: ſollen ſie ihrer reinen Bedeutung oder ihrer wirklichen Erſcheinung nach dargeſtellt werden? Im erſten Fall ſteht die freie Wahl der Bekleidung nach äſthetiſchen Zwecken offen, wie ſie z. B. Bettina von Arnim für ihr Goethedenkmal verwendet hat; im zweiten fordern wir den Anſchluß an die Tracht der Zeit, und wollen wir und ſoll die Nachwelt den Mann erblicken wie er der Mitwelt erſchien. Denn auch für die Art des geiſtigen Wirkens iſt die äußere Erſcheinungsform der Perſönlichkeit nicht gleichgültig, und ein Dichter im Frack iſt ein anderer als der im Kaftan. Da gilt es denn für die frühere Zeit der Nationaltracht das möglichſt Plaſtiſche abzugewinnen, das in ihr Charakteriſtiſche ſo zu behandeln wie es den Geſetzen der Gewandung am gemäßeſten erſcheint. So verfuhren ſchon die Griechen, und der Künſtlermantel eines Raphael oder Dürer iſt von Schwanthaler ſinnvoll und ſchön behandelt worden ähnlich wie manches Mittelalterliche.

Mit romantiſchem Geiſt hat er die echtritterliche Tracht plaſtiſch behandelt und für die Charakteriſtik der Perſönlichkeiten verwerthet. Die anſchließenden Beinkleider, das anſchließende Panzerhemd, das knappe Wams jener Zeit können leicht ſo wiedergegeben werden daß durch gewölbte Flächen und eingefurchte Falten das Muskelſpiel des Körpers nicht verborgen, ſondern in ſeinen großen Zügen noch verſtärkt wird. Der Ueberwurf des Mantels zeigt dann in größerer Freiheit daneben das Architektoniſche und der eigenen Schwere Dahingegebene, in welchem die allgemeine Grundbeſtimmung der Geſtalt ebenſo wiedertönen kann als er ihr zugleich zum umgrenzenden, ihre Totalität hervorhebenden Rahmen dient. Selbſt den Panzer kann der Bildhauer ſo behandeln daß in ihm der kriegeriſche Geiſt als der ſeinen Leib ſelbſt feſt machende und ſich in Erz rüſtende gefühlt wird.

Treten wir aus den Tagen der Nationaltracht in die Jahrhunderte der durch die civiliſirte Welt verbreiteten wechſelnden Moden, ſo wäre der Bildhauer freilich übel daran, wenn er ſich an die zufälligen Geſchmackloſigkeiten einzelner Jahre halten müßte. Allein gerade hier iſt ſeine Aufgabe wieder die Läuterung und Reinigung der Erſcheinungswelt. Für die Generationen, für ganze oder halbe Jahrhunderte liegt innerhalb der einzelnen kleinen Veränderungen etwas Bleibendes, deſſen Bild eben in dem beſtändigen Wechſel geſucht wird, weil es dem freilich ſein ſelbſt hierin nicht bewußten Geiſt der Zeit gemäß iſt, und in den bunten Modefarben bricht ſich das einfache Licht der Sitte. Dies hat der Künſtler herauszufinden, der ſeinen Helden nicht abbilden ſoll wie er an einem gewiſſen Tag gerade angezogen war, ſondern wie er die eigene Individualität in der äußern Weiſe ſeines Jahrhunderts verwirklichte. Das Friedrichsdenkmal von Rauch und Rietſchel's Leſſing ſowie mehrere Kriegerſtatuen des Erſtgenannten und Thorwaldſen's Byron haben hier glücklich den rechten Weg eingeſchlagen. Dabei auf den Mantel verzichten wollen, den wir ja tragen, weil in ſeine conventionellen Falten ſich doch die Langeweile der Unproductivität gering begabter Bildhauer nicht verhüllt, hieße in der Poeſie den Vers verbannen, weil ſchlechte Reimer vergeblich in ihm das Weſen der Poeſie geſucht. Ein Streit wie Schiller und Goethe zu bilden ſeien, iſt nur durch die doppelte That zu ſchlichten, wie es glücklicherweiſe auch geſchehen iſt. Sie waren auf das Ideale gerichtete Naturen, ſie traten die

Erbschaft des Griechenthums für die christlich germanische Welt völlig an, ihr Geist bewegte sich in antiken Formen, und das ideale Gewand des Alterthums darf darum auch ihr Leib tragen. Andererseits waren sie Deutsche und Söhne des achtzehnten Jahrhunderts, in volksthümlicher Größe die Bannerträger der gegenwärtigen Bildung, und somit ist die Forderung berechtigt die in ihrer Erscheinung den Ausdruck unserer Sitte und unsers Lebens nicht entbehren will. Nur daß der Künstler es verstehe diesen in seinem wesenhaften Charakter zu ergründen, und nach dem Begriff der Plastik, nach dem Gesetz der Schönheit darzustellen. Denn sonst würde man an den Ausspruch erinnert, den Goethe that, als er einmal eine seiner Büsten sah, angethan mit einer Weste in die er die Hand gesteckt hatte: „So würde ich mich schämen vor meinem Herzog dazustehen, geschweige vor Welt und Nachwelt." Vor der Statue muß uns das Gefühl der Gegenwart und der Ewigkeit des Abgebildeten ergreifen.

Schließlich können wir hier noch der Attribute Erwähnung thun. Sie mochten ursprünglich ein Beiwerk sein welches auf eine symbolische Weise die Gestalt kenntlich machte, deren objectives, allgemein gültiges Ideal noch nicht gefunden, die noch nicht durch ihre eigenen Formen deutlich genug bezeichnet war. So waren Adler, Pfau, Eule gleich einer Inschrift neben Zeus, Juno, Minerva. Auch die vollendete Kunst hat Attribute beibehalten, sie dann aber organisch mit der Composition des Ganzen und mit der Gestalt in der Art verknüpft daß sie durch die Situation derselben bedingt erscheinen. Apollon der siegreiche Kämpfer hat den Bogen, der Musenführer die Leier nicht sowol als äußerliches Beiwerk, denn als das Mittel seiner Thätigkeit, seiner Wesensoffenbarung. Der Mensch webt ja nicht blos Stoffe der Natur zu seinem Gewand, er bereitet sich auch Werkzeuge zur Vollführung seines Willens, und je zweckmäßiger sie gebaut sind, desto mehr zeigt sich der Wille und sein Vollbringen in ihnen. Zeus führt den Stab der Macht, Pallas Athene die Lanze, Poseidon den Dreizack, Bacchus den Thyrsus, und die Art wie sie solche schwingen oder sich daran anlehnen, macht diese Attribute zu einem organischen Bestandstücke der Composition. Aber noch weniger als das Gewand darf das Attribut die Gestalt beschweren oder verdecken. Die Künstler begnügen sich deshalb auch wol mit seiner Andeutung. Der Belvederische Apollo hat nur ein kleines Stück des Bogens, nicht den ganzen

in seiner Linken; der Helm auf dem Haupte des Kriegsgottes, oder des Achilleus, oder der äginetischen Streiter bezeichnet den schlachtgerüsteten Helden, während sonst die nackte Gestalt den kampfgestählten Leib in seiner Jugendfrische vor unsern Augen enthüllt. Schwerlich hat die melische Aphrodite mit der breiten Fläche des Aresschildes ihren schönen Oberkörper bedeckt; es mochten kleine Theile des Schildrandes in ihren Händen genügen und die Lage des Ganzen angeben. Den Sieger schmückt sein Kranz, den bildenden Künstler kann das Modell eines seiner Werke, den Musiker und Dichter die Leier oder die Rolle, die Schreibtafel und der Griffel als Werkzeug seiner eigenthümlichen Thätigkeit bezeichnen.

Einzelstatue, Gruppe und Relief.

Die Plastik veranschaulicht den persönlichen Geist in seiner Totalität durch die ganze volle runde Körperlichkeit, sodaß in deren Formen das selbstgesetzte Maß seiner Bildungskraft erscheint und in der unmittelbaren Harmonie des Innern und Aeußern die Schönheit sich offenbart, indem in der Einzelgestalt als solchen das Ideal verwirklicht wird. Diese, der Individualorganismus, ist daher auch vorzugsweise Gegenstand für die Plastik, hier leistet sie das höchste. Sie prägt den Charakter oder die Grundstimmung der Seele in festen und unvergänglichen Zügen aus und stellt das in sich Vollendete als das in sich Befriedigte dar. Der plastische Geist ist der selbstgenugsame; die Sehnsucht des Herzens, die demüthige Hingabe an ein anderes, wenn auch höheres, ist sogleich ein malerisches Motiv, indem der Mensch durch sie nicht als eine Welt für sich, sondern in seiner Beziehung auf etwas außer ihm erscheint. Die Sculptur des Mittelalters trägt solch malerisches Gepräge, sie legt auf den Ausdruck das Hauptgewicht, während in den mustergültigen Werken des Alterthums die Leibesschönheit vorherrscht.

Die Plastik bildet Körper im Raum und deutet die Bewegung nur an; die Gestalt ist Hauptsache, und um des vollständigen Einklanges willen, der in ihrem innern Leben und ihrer äußern Erscheinung waltet, wird sie mehr selig in sich versenkt

als in die Kämpfe des Geiſtes und die Verwickelungen der Welt verſtrickt ſein. So die Cultusbilder, welche die Götter in heiterer Majeſtät ſitzend, in Ehrfurcht gebietender Würde daſtehend oder gnadenreich zu dem verehrenden Volk geneigt darſtellen; ſo die Bildſäulen großer Männer, die nach ihrer ewigen Bedeutung in der Geſchichte den Adel und die Hoheit des Geiſtes durch die charakteriſtiſche Haltung des Körpers ausprägen und gleich verklärten Genien im Kampf der Zeit gegenwärtig ſind und dem drangvollen Ringen nachwachſender Geſchlechter den Frieden des erreichten Zieles veranſchaulichen. Wählt der Künſtler eine beſtimmte Situation für die Geſtalt, ſo muß die Handlung ſtets ihrer Natur und Weſenheit gemäß ſein und dazu dienen dieſelbe zu entfalten. Hier kann das leibliche wie das geiſtige Leben den Ausgangspunkt bieten. Im erſtern Fall ſoll die Handlung dem menſchlichen Körper Gelegenheit geben das organiſche Gefüge ſeiner Glieder in einem bedeutungsvollen oder wohlgefälligen Rhythmus zu entwickeln. Phidias bildete im Wettſtreit mit Kreſilas und Polyklet eine Amazone. Es galt den durch den Krieg geſtählten Körper der Jungfrau in einem energiſchen Muskelſpiel zu zeigen. Kreſilas nahm das Motiv daher daß eine an der Bruſt Verwundete den Arm erhob, den Kopf ſenkte, um nach der Wunde zu blicken; Phidias ließ ſeine Heldin ſich waffnen: ſie nimmt den Bogen über die Schulter; dadurch iſt die linke Hand am untern Ende deſſelben geſenkt, die rechte aber über den Kopf erhoben, das Haupt etwas rechts geneigt, der linke Fuß ein wenig gelüftet, die ganze Vorderanſicht frei, alle Glieder aber in einer klar entfalteten Thätigkeit. Das Motiv daß der Knabe ſich einen Dorn aus der Fußſohle zieht, läßt ihn ſitzen und den rechten Fuß auf den linken Schenkel legen und in einer milden Spannung die gelenke Geſchmeidigkeit ſeines Körpers hervorheben. Die im Bade kauernde Aphrodite des Vaticans hat Braun in der Vorſchule zur Kunſtmythologie wie zum Beleg für unſern Satz geſchildert: „Halb kniend, halb hockend ſchaut ſie in die Spiegelfläche des klaren Quells zurück, in deſſen kühlen Gewäſſern ſie die zarten Glieder gebadet hat. Indem ſie ſich gleichſam in ihre eigene Geſtalt einhüllt, kommen die ſchönen Umriſſe des herrlichen Gliederbaus nur noch deutlicher zu Tage. Die lieblichſte Mannichfaltigkeit entwickeln die vielfach geſchwungenen Linien, welche zu einem rein harmoniſchen Abſchluß gelangen. Während in der aufrechten Stellung andere Schönheiten

entfaltet werden, erſcheinen in der von dem Künſtler hier gewählten die verſchiedenen Formen des zart gegliederten Götterleibes in den engſten Raum zuſammengedrängt, um ſich vor den geiſtigen Blicken des Beſchauers um ſo klangreicher wieder aufzulöſen. Denn in der That wüßte ich die vielen Modulationen der mit einem wunderbaren Zartgefühl für Eurhythmie angeordneten Umriſſe mit keiner andern Erſcheinung treffender zu vergleichen als mit den Klangfiguren, welche zauberhafte Töne ſo zu ſagen als ihre irdiſche Hülle dem Auge, nicht mehr dem Ohr vernehmbar in der Körperwelt, die von ihnen durchſtrömt und begeiſtigt worden iſt, zurücklaſſen. Sowie in der beflügelten Sprache der Dichter die Einheit des Gedankens unter üppiger Bilderpracht häufig unterzugehen droht, aber nur um als höhere Harmonie belebter und ausdrucksvoller zu ſich ſelbſt zurückzukehren, ſo ſehen wir auch hier die Wunderbildung der menſchlichen Geſtalt durch eine verſchränkte Gliederbewegung ſcheinbar zwar auseinandertreten, aber gerade in dieſem bunten Wechſelſpiel der Linien ihr angebornes Gleichgewicht als unzerſtörbar bewähren. Das reiche Lockenhaar iſt auf dem Scheitel in einen Knauf zuſammengebunden, während eine Binde die geſcheitelten Haarmaſſen zuſammenhält. Augen und Mund laſſen die dieſer Göttin eigenthümliche Weichheit des Ausdrucks wahrnehmen, durch den ſie, indem ſie keiner Kraft Widerſtand entgegenſetzt, alle Mächte des Himmels und der Erde überwindet und ſich unterthänig zu machen weiß."

Iſt es des Künſtlers Abſicht eine Willensrichtung oder Regung des Geiſtes durch die Haltung des Körpers und deſſen beſtimmte Bewegung auszudrücken, ſo gilt es ohne Ueberfluß und Mangel das Innere in das Aeußere zu überſetzen; er wird nur ſolche Gedanken nehmen die ſich durch Stellung und Bewegung ausſprechen laſſen, alſo plaſtiſch darſtellbar ſind, und wird alles zweck- und bedeutungsloſe Gebahren ebenſo wie die ſteife Unbehülflichkeit vermeiden. Thorwaldſen's Maximilian ſitzt hoch zu Roß, er lenkt es mit der ſichern Hand, in der er auch die Zügel des Staats feſthält; die erhobene Rechte deutet vorwärts dem Volke die Bahn zu weiſen die ſein geſetzgeberiſcher Geiſtesblick für die angemeſſenſte erkannt hat. Thorwaldſen's Adonis erwartet die liebende Göttin; an den Speer gelehnt athmet er Ruhe nach der Bewegung der Jagd und verſinkt in ein Sinnen, das uns mit Wehmuth an die raſch verwelkende Frühlingsblüte erinnert,

deren schönheitbeglückte Pracht und kurzes Leben sein Mythus darstellt. Rauch bildete die Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst, der den Gedanken der Volksbewaffnung und Heerverfassung dachte, steht ruhig sinnend da; Bülow wartet auf das Schwert gestützt des Beginnens der Schlacht, er ist die verkörperte Widerstandskraft; Blücher als Marschall Vorwärts dringt mit gezücktem Schwert voran, den Fuß auf eine eroberte Kanone setzend verjagt er die Feinde, der stürmische Sieger. Es wird nicht eine bestimmte Situation nachgebildet, sondern eine solche freigeschaffen welche die Totalität des Charakters ausdrückt.

Wie wir in Bezug auf die Affecte das Gesetz entwickelten daß die Einheit des Selbstbewußtseins in der Herrschaft über sie sichtbar werden müsse, wie das Wesen des Geistes in der Freiheit besteht, so verlangten wir für den Körper eine bewegungsfähige Ruhe; er sollte gleich der Seele den Mittel- und Schwerpunkt in sich selbst haben, aber nicht gebunden, sondern leicht beweglich erscheinen. Die Plastik kann die Bewegung als solche nicht darstellen, sie gibt immer eine an demselben Ort verbleibende Gestalt, aber sie kann und soll einen fruchtbaren Augenblick ergreifen, der am meisten das Vorausgegangene wie das Künftige ahnen und erschließen läßt, und einen Ruhepunkt bietet bei welchem man gern verweilt, weil er reiche Aussichten bietet. In der Haltung selbst aber soll keine soldatisch starre Dressur, kein äußerer Machtbefehl des Geistes über den Körper sichtbar werden, der Wille nicht einer anorganischen Masse sein Gesetz architektonisch aufprägen, sondern das sinnliche Leben soll als das beseelte im ungezwungenen Spiel seiner Bewegungen sich von selbst dem Geiste anschmiegen, ihn bereitwillig aufnehmen, im scheinbaren Spiel des Zufalls und der Individualität ungesucht das Allgemeingültige und Rechte hervorbringen und dadurch sich mit der Grazie schmücken, die auch das Erhabene nicht entbehren mag, weil es ohne sie starr und ungefüg und nicht das Schöne in der ersten und vorwaltenden Offenbarungsweise der Größe wäre.

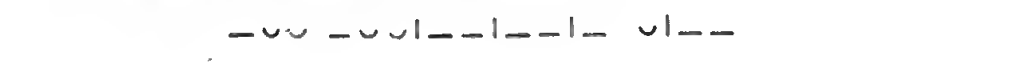
Lessing und Hegel haben den ersten und leichten Beginn einer Handlung oder die Rückkehr in die Ruhe nach der That das der Sculptur Gemäße genannt. Lessing sagt im Laokoon daß ein prägnanter Moment gewählt werden müsse, weil nur ein einziger Augenblick dargestellt werden könne, und dieser nicht blos erblickt, sondern betrachtet, eingehend und wiederholt betrachtet werden soll. Dasjenige nur allein, setzt er hinzu, ist fruchtbar was der

Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir ſehen deſto mehr müſſen wir zu ſehen glauben. In dem ganzen Verfolg eines Affects iſt aber kein Augenblick der dieſen Vortheil weniger hat als die höchſte Staffel deſſelben. Ueber ihr iſt weiter nichts, und dem Auge das Aeußerſte zeigen heißt der Phantaſie die Flügel binden und ſie nöthigen, da ſie über den ſinnlichen Eindruck nicht hinauskann, ſich unter ihm mit ſchwächern Bildern zu beſchäftigen. Und Hegel lehrte: „Die Sculptur muß nicht ſo darſtellen wie wenn Menſchen durch Hüon's Horn mitten in Bewegung und Handlung verſteinert oder gefroren wären. Im Gegentheil muß die Geberde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, oder ſie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung in Ruhe bezeichnen." Die Beſtimmung iſt gewiß richtig. Der zu neuem Aufſprung bereit daſitzende, in die Ferne ſpähende Mercur von Erz in Neapel, der Apoll von Belvedere, der Sauroktonos, jene Amazonen ſind aus ſo vielen einige der bekannteſten Beiſpiele. Nur muß noch jener Höhenpunkt der Thätigkeit im Gleichgewicht widerſtrebender Kräfte, den ich früher als einen Punkt momentaner Ruhe erwieſen habe, gleichſam die ſichtbare Peripetie einer Handlung (dieſen Begriff aus der Theorie des Dramas erläutert die Poetik) als ebenfalls berechtigt hereingenommen werden, und in Bezug auf Leſſing möchte ich noch die Frage aufwerfen, ob nicht die Phantaſie, ſtatt gebunden zu werden, in ihrer Freiheit ſich befriedigt ſieht, wenn ihr ein Gipfelpunkt des Lebens, über den es im Umkreis der Schönheit kein Jenſeits gibt, mit aller Energie, aber innerhalb der Harmonie der Form vor Augen geſtellt wird. Shakſpere und Michel Angelo, Raphael und Beethoven könnten in andern Künſten Zeugniß geben daß ſolches der Fall iſt, ein glückliches Wagniß des Genius, aber innerhalb eines Ganzen, das eine Reihe von Zwiſchenſtufen und mildernden Accorden um ſolch ein Aeußerſtes verſammelt, während die Plaſtik in der Einen Geſtalt ſtets mehr das ſittliche Gleichmaß des ganzen Lebens als deſſen Anſpannung in einem Ausbruche der Leidenſchaft darzuſtellen hat.

Doch auch die eine zwiſchen oder in der Bewegung ruhende Geſtalt kann ein energiſches Spiel ſich zuſammenneigender und auseinanderſtrebender Linien entfalten und mannichfache Contraſte löſen. Dies zeigt ſich zunächſt an den ſymmetriſchen Gliedern. Der eine Fuß iſt nach vorne erhoben, der zurückgebliebene ſteht feſt, der eine Arm iſt ausgeſtreckt, der andere hängt ruhig am

Körper herab. Die Löſung der Gegenſätze ergibt ſich dadurch im Gleichgewicht des Ganzen, daß dem Unterſchied von rechts und links der von unten und oben wieder contraſtirt, indem über dem tragenden Fuß der Arm dieſer Seite thätig iſt, aber unter dem ruhenden Arme der Fuß der andern bewegt wird. Die Venus von Melos hat den linken Fuß erhöht und vorgeſchoben, dafür den Oberkörper etwas zurückgebeugt, den Kopf aber vorwärts gewandt, ſodaß die Linie des Halſes mit der des Nackens eine Wölbung bildet, und die Arme ſind nach links und vorne erhoben. Der Apoll von Belvedere wendet ſich zur Rechten, aber der linke Arm beharrt noch ausgeſtreckt in der Schußlage, nach links hin iſt noch der Kopf gerichtet. Indem Zeus ſitzt, iſt ſein Oberkörper hinter die Knie zurückgezogen, aber das Haupt neigt er wieder vor, und der eine Arm hat zu ſeiner Stütze das Scepter mit dem Adler, während der andere auf der Hand die Siegesgöttin trägt. In dieſer Mannichfaltigkeit erſcheint der Körper frei beweglich um ſeine Achſe, während die hervortretenden Gegenſätze einander die Wage halten. Die vierfüßigen Thiere ſchreiten und traben ſo daß Vorder- und Hinterfüße ſtets im Kreuz tragen und erhoben ſind. Wenn wir den Raum welchen eine in einer beſtimmten Situation entfaltete Geſtalt einnimmt, durch eine ſenkrechte Linie halbiren, z. B. wenn wir die rechte Profilſeite der meliſchen Venus in dieſer Weiſe theilen, ſo ergibt ſich der weitere Contraſt, daß die eine Hälfte mehr die tragende und träge Maſſe enthält, die andere die in Bewegung geſetzten energiſch belebten Glieder, und da haben denn dieſe wieder an jener den feſten Halt, der auch auf uns ſogleich beruhigend wirkt.

Wir können die Gleichheit der entſprechenden Glieder in der Symmetrie des Körpers den Takten der Muſik oder des Metrums vergleichen; ſie bildet das Gerüſte des Geſetzes, von dem getragen ſich das individuelle Leben in ſeiner Eigenthümlichkeit und Freiheit geſtaltet, ſodaß es bald auf raſchere, bald auf langſamere Weiſe, bald anſtrebend, wie im jambiſchen oder anapäſtiſchen Aufſchwung, bald trochäiſch oder daktyliſch abſinkend ſich bewegt. Die ſechs Doppellängen des Herameters werden im erſten Verſe der Aeneide mehrmals in der Art aufgelöſt daß zwei Kürzen an die Stelle einer Länge treten, die ihr aber gleich gerechnet werden, ſodaß der Vers in ſechs Takte gegliedert iſt:



Hier halten die in zwei Kürzen aufgelöſten und die bewahrten Längen einander das Gleichgewicht; wo mehr Längen ſtehen wird der Gang ruhiger, langſamer, wo mehr Kürzen raſcher. Aber indem die einzelnen Worte nun nicht mit den Verstakten endigen, ſondern aus einem in den andern übergehen, und wir doch nach den Worten leſen und nach jedem Worte abſetzen, ſo entſteht in dem angegebenen Vers innerhalb ſeines Maßes eine eigenthümliche Bewegung, die wir die rhythmiſche nennen können, der Melodie vergleichbar die durch die Takte der Muſik hin ſich ergießt, und dadurch eben nicht leiermäßig wird daß die für ihre Entwickelung bedeutenden Töne auf Noten fallen deren Stellung nicht immer durch den Takt markirt wird. So ſprechen wir den Anfang der Aeneide:

Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris

Wir haben ein erſtes Abſinken, dann aber in vier Takten ein Aufſteigen, ein Anſtreben, das erſt am Ende ſich wieder ſenkt, wir haben jambiſchen Rhythmus im Herameter. In vielen andern bei Virgil iſt das Metrum daktyliſch, das heißt die Takte beſtehen aus einer Länge und zwei Kürzen, aber der Rhythmus iſt anapäſtiſch, das heißt die Worte ſind durch zwei Kürzen und eine Länge gebildet auf welcher der Ton ruht, oder choriambiſch, indem nur verbindende, überleitende Längen zwiſchen den Choriamben zu ſtehen ſcheinen.

Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt

Obstupui, steteruntque comae

In dieſem Widerſtreite des Taktmäßigen und des Rhythmus wird gerade der Reiz und das Leben des Verſes geboren, der ſein Geſetz bewahrt, aber es auf ſtets neue und freie Weiſe erfüllt.

Auf ähnliche Art nun gibt ſich der Rhythmus der Bewegung in den Bildwerken kund, wenn die ſymmetriſch gleichen Glieder auf unterſchiedene Weiſe entfaltet werden, während die urſprüngliche Gleichheit in ihrer Geſtalt erhalten bleibt, wenn die wohlabgewogenen Verhältniſſe der einzelnen Glieder nach ihrer Größe in mannichfaltige Lagen gebracht, durch dieſe zwar verſchleiert werden, aber dennoch durchſchimmern. In Proportion und Symmetrie haben wir das mathematiſch Beſtimmbare, das Geſetz, gleich dem Takt und den Versfüßen; die Bewegung ruft um die

feſte Geſtalt einen veränderten Fluß der Linien hervor, und bringt die Anmuth des wechſelnden Lebens und eine höhere Harmonie mit ſich, wenn die einander entſprechenden Contraſte ſich zur Einheit ergänzen und der Zuſammenhang aller Glieder untereinander hervorgehoben wird, wenn die Beugung oder Streckung des einen in ihrer Energie ſich den andern mittheilt oder ſie zum Gegenwirken aufruft, welches das Gleichgewicht erhält. Die ſtrenge Symmetrie in der Gleichheit beider Seiten gab den ägyptiſchen Werken das Starre und Architektoniſche, das die Griechen löſten und mit der Freiheit des Rhythmus belebten ohne das zu Grunde liegende Maß zu verletzen.

Der in ſich befriedigte Individualorganismus bietet in dem plaſtiſchen Kunſtwerk dem umwandelnden Beſchauer eine ganze Fülle von Anſichten und Bildern, die auseinander hervorzuquellen ſcheinen, und das allſeitig Schöne iſt das Sachgemäße, weil es hier auf die ganze Geſtalt als Verwirklichung einer geiſtigen Lebenstotalität ankommt. Dies gibt der Plaſtik das Gepräge vorzugsweiſer Objectivität, während wir bei dem Gemälde die Welt mit dem Auge des Malers und von ſeinem Standpunkt aus ſehen müſſen, und ſeine Subjectivität dadurch im Werke ſelber herrſcht. Statuen auf einen beſtimmten Standpunkt des Beſchauers zu berechnen, wie es vom Meiſter des Apoll's von Belvedere geſchehen iſt, dem wir von ſeiner linken Seite entgegentreten ſollen, iſt ſchon ein maleriſches Element in der Sculptur. Ein ſolches macht ſich entſchieden in der Gruppenbildung geltend und im Relief, welches die Zwiſchenſtufe zwiſchen beiden Schweſterkünſten bildet.

Wenn man Figuren nicht blos äußerlich zuſammenſtellt, ſo verlangen wir eine Beziehung zwiſchen ihnen zu ſehen, ein Wechſelverhältniß, das nicht blos als verborgener Sinn der Verbindung zu Grunde liegt, ſondern auch in der Haltung und im Ausdruck das Ganze durchdringt. Da können zunächſt zwei Geſtalten einander ergänzen und völlig ineinander aufgehen, ſodaß jedes dem andern die ganze Welt iſt und ſie dieſe auch uns in ihrem geſchloſſenen Wechſelleben darſtellen, wie Amor und Pſyche in der capitoliniſchen Gruppe, oder es kann der Dreiverein der Grazien uns auf Einen Blick die drei Seiten der menſchlichen Geſtalt enthüllen, während derſelbe Geiſt der Anmuth jede einzelne beſeelt, ſich aber ſeinem Weſen nach in dem ungezwungenen Sichanſchmiegen der Einzelnen aneinander viel tiefer und voller offen-

bart als es durch Eine noch ſo holdſelige Statue möglich geweſen wäre. Denn wir lieben das Anmuthige, weil es ſelber ein Abglanz der Liebe iſt, und dieſe durch ein ſeliges Geben und Nehmen im innigen Wechſelbunde beſteht.

Weit weniger befriedigt mich die im Alterthum nicht ſeltene Gruppenbildung, in welcher eine Perſönlichkeit die Hauptſache iſt und die andere nur als Motiv der Stellung, der Bewegung, des Ausdrucks beigefügt wird, ſodaß dieſe Nebenperſon auch kleiner behandelt zu werden pflegt, wie die Penelope (Elektra) in der Villa Ludoviſi den Telemachos (Oreſt) um mehr als eines Hauptes Länge überragt, oder in den Kämpfen des Hercules Gegner weit unter dem Maße des Heroen bleiben. Der Gallier mit ſeinem getödteten Weibe, Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos ſind in dieſer Beziehung richtiger behandelt und geben im Contraſt mit dem Tode ein um ſo ſchlagenderes Bild von der Energie des Lebens. Bei den berühmten und herrlichen Roſſebändigern auf Monte Cavallo in Rom iſt das Uebergewicht der Dioskuren über die Pferde nur groß genug um ſie als Götterjünglinge erſcheinen zu laſſen; in der Petersburger naturaliſtiſchen Gruppe machen die Männer den Eindruck von Stallknechten.

Werden drei Geſtalten zur Gruppe verbunden, ſo entwickelt ſich daraus in einfacher Weiſe die pyramidale Form der Compoſition, wenn die Hauptfigur in der Mitte ſteht und die beiden andern in freier Symmetrie ſich ihr unterordnen und anſchließen. So die in tiefes Nachdenken verſunkene Geſtalt des Mediceers Lorenzo zwiſchen den auf den Sarkophag ſich lagernden Geſtalten der Morgenröthe und des Abends auf dem herrlichen Denkmal welches Michel Angelo ſchuf. So das Denkmal dreier Schweſtern von Steinhäuſer, ſo, um ein allbekanntes Werk zu nennen, der Laokoon. Hier haben wir Beginn, Mitte und Ende, Steigerung und Löſung. Der Vater iſt auch der Idee nach die Hauptgeſtalt, die Söhne zur Rechten und Linken ordnen ſich ihm unter; der eine iſt noch unverletzt, der andere erliegt bereits dem erlöſenden Tode, während der Vater eben im Kampf der Abwehr die verderbliche Wunde empfängt. Die Schlangen mit ihrem unentrinnbaren Umſchnüren geben ſich als Vollſtrecker der göttlichen Gerechtigkeit kund, die ihr Ziel zu finden weiß, und halten das Ganze auf das Engſte zuſammen, während doch jede einzelne Figur für ſich klar entfaltet wird. Dies letztere iſt bei der Gruppe des Farneſiſchen Stiers ſo wenig wie bei der Amazone von Kiß

der Fall, die mehr einen Knäuel und eine undeutliche Maſſe dem erſten Blick bieten und erſt allmählich beim Umwandeln als ein zuſammengeſetztes Ganzes für ſich ſelbſtändiger Organismen erfaßt werden. Der Stier iſt dort vortrefflich gebildet, aber der Sieg furchtbarer thieriſcher Gewalt über die menſchliche Kraft iſt keine poetiſch wirkſame und wahre Idee.

In noch reicherer Entfaltung erſcheinen dieſe pyramidalen Gruppen in den Giebelfeldern der helleniſchen Tempel. Sie ſind ein architektoniſcher Schmuck und das Geſetz der Symmetrie waltet darum über ihnen, ſodaß um die Figuren der Mitte gleich viele zur rechten und linken Seite und zwar in einer entſprechenden Stellung, Lage oder Handlung erſcheinen; ſie ſind plaſtiſche Werke, und darum iſt jede einzelne Geſtalt für ſich ſo durchgebildet, vollendet und in ſich geſchloſſen, daß ſie auch gelöſt aus der Gruppe als eine ſinnvolle und vortreffliche Statue für ſich daſtehen kann, wie dies ja leider in unſern Muſeen der Fall iſt, wo wir nur die Trümmerreſte alter Herrlichkeit bewundern, aber die ſitzenden Göttinnen, oder der Theſeus, der Iliſſus vom Parthenon, der bogenſpannende Hercules, der auf ſeinen Schild hinſinkende Held der Aegineten auch für ſich einen hohen Genuß, eine klare Befriedigung gewähren.

Betrachten wir nach dieſem doppelten Geſetz die erhaltene Aeginetengruppe der Münchner Glyptothek. Hier ſteht Pallas Athene in der Mitte; ihre geiſtige Gegenwart lenkt die Schlacht; ſie iſt ruhig wie ein Tempelbild in der Bewegung der Kämpfer. Sie erſcheint frei und groß, und die Orgelpfeifenregelmäßigkeit der mit den Giebelbalken herabſteigenden Linie wird zu einer ſymmetriſchen Welle gebrochen, indem zunächſt neben der Göttin Patroklos niederſinkt:

> Gleichwie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
> Steht voll Körner gefüllt und beſchwert vom Regen des Frühlings,
> Alſo ſenkt er zur Seite das Haupt, vom Helme belaſtet.
>
> Ilias VIII. 306.

Von der rechten Seite her hat ſich ein Troer tief vorgebeugt, um ihn bei den Füßen zu faſſen und herüberzuziehen; es galt ja den Leichnam zu erobern. Dann ſtehen ſich auf beiden Seiten zwei Krieger, Ajas und Hektor, ſpeerſchwingend und hoch aufgerichtet gegenüber; hinter jedem kniet ein Bogenſchütze, wol Teukros und Paris; neben dieſen knien Speerbewaffnete; am

Ende des Giebeldreiecks liegt auf jeder Seite ein Verwundeter. Innerhalb dieſer Symmetrie entfalten ſich die Unterſchiede des perſönlichen Lebens. So bei Patroklos und dem Troerjüngling am entſchiedenſten; Ajas bietet uns die Bruſt und wir ſehen in das Innere des Schildes am linken Arm, Hektor ihm gegenüber zeigt uns mehr den Rücken und die Außenſeite des Schildes, der den Arm ganz deckt; der behelmte Teukros hat geſchoſſen, Paris mit der phrygiſchen Mütze ſetzt den Pfeil auf die Bogenſehne; der folgende Grieche hat die Lanze wie zum Stoß, der Troer hoch wie zum Wurf geſchwungen; der verwundete Grieche zieht einen Pfeil aus der Bruſt, der Troer legt die Hand auf den verletzten linken Schenkel. Im Ganzen iſt hier wie bei aller beginnenden Kunſt die ſtiliſtiſche Strenge, durch das Architektoniſche vertreten, vorherrſchend.

Phidias und ſeine Nachfolger geben dem individuellen Leben mehr Freiheit. Wenn wir nach den Ueberreſten und Schilderungen urtheilen dürfen, ſo thronte am Parthenon Zeus in der Mitte, und ihm zur Seite ſtand die eben geborene, aber bereits vollausgewachſene und gerüſtete Pallas Athene, zur andern Seite Prometheus mit dem Hammer, der das Haupt des Göttervaters geſpalten hatte. Göttinnen, die dem Leben ſein Geſetz und ſeine Entfaltung geben, die Parzen und die Horen, und Götter, die ob dem Wunder ſtaunten, ſtanden und faßen umher; die Nacht mit ihrem Geſpann ſenkte ſich rechts in die Tiefe des Meeres, aus deſſen Flut links das Haupt des Sonnengottes mit den Köpfen der gezügelten Roſſe vor ihm auftauchte die Göttin des neuen geiſtigen Tages zu begrüßen. Der Sieg Athene's über Poſeidon im Kampf um die Schutzherrſchaft Athens ſchmückt den andern Giebel, eine bewegtere Gruppe im Unterſchied von der erhabenen Ruhe der andern, wie man gern mit künſtleriſcher Abſicht verfuhr.

Ein Hauptwerk des Skopas war die Gruppe der Meergottheiten welche den Achilleus nach der Inſel Leuke führen, wo er das ewige Leben der ſeligen Helden erlangen ſoll: ein Gegenſtand in welchem göttliche Würde, weiche Anmuth, Heldengröße, trotzige Gewalt und üppige Fülle eines naturkräftigen Lebens zu ſo wunderbarer Harmonie vereinigt ſind, daß, wie Ottfried Müller ſo ſchön empfunden hat, auch ſchon der Verſuch die Gruppe im Geiſte der alten Kunſt uns vorzuſtellen und auszudenken uns mit dem innigſten Wohlgefallen erfüllen muß. Plinius nennt

den Neptun, den Achilleus und die Thetis, Nereiden, Tritonen und Seethiere als die Bestandtheile der Gruppe. Ich denke mir den Aufbau derselben folgendermaßen. Achilleus steht in der Mitte auf dem Wagen, welchen Poseidon lenkt, vorwärts schauend nach den Wellenrossen, die ihn ziehen, nach den Seelöwen, Tritonen und andern Geschöpfen, womit die Phantasie das Meer bevölkerte, und die nach Homer's prachtvoller Schilderung (Ilias XIII, 28) den Gebieter erkennend und jubelnd aus der Tiefe emporspringen. Auf der andern Seite des Achilleus seine Mutter Thetis mit einem Nereidenreigen, aber dieser durchzogen von den Gestalten der Seethiere, wie wir es auf einem schönen Relief der Münchener Glyptothek und auf einigen der herrlichsten Wandgemälde von Pompeji erblicken, in denen wir einen Nachklang der Schöpfung des Skopas vermuthen dürfen. Hier gibt sich die freiere Weise deutlich kund, das Symmetrische herrscht nicht wie eine äußerlich regelnde Gewalt, sondern es bildet die feste Grundlage des Gesetzes, auf welcher sich das Spiel des Lebens entfaltet. Wie wir Poseidon, Achilleus, Thetis als Hauptgruppe in der Mitte haben, so können sich wieder einander entsprechende Gruppen auf den Seiten ordnen.

So zeigen es auch die Niobiden, die doch wol das Werk desselben Meisters waren. Die Mutter mit ihrer erhabenen Gestalt in der Mitte, das jüngste Töchterlein schirmend, den Arm noch über das Haupt erhoben, um die Spitze des Giebels zu erfüllen; die beiden Ecken wurden durch einen todten Bruder, eine todte Schwester ausgefüllt; ein Bruder ist in die Knie gesunken und greift nach der Wunde im Nacken, ein anderer, ebenfalls kniend, erhebt flehend die Arme (der Ilioneustorso). Sodann zwei Gruppen, jedesmal ein Bruder mit einer Schwester. Die Schwester steht still und selbstvergessen da und sucht den niederstürzenden Bruder mit ihrem Gewand zu decken, während er die Linke auf einen Felsblock aufstemmt und trotzigen Muthes wie zum Kampf gegen den unsichtbaren Verderber hinausschaut; dagegen sinkt die verwundete Schwester wie eine geknickte Blume mit sanfter, schmerzlicher Ergebung zu des Bruders Füßen, der mit dem um den Arm gewundenen Gewand von ihr, von sich einen zweiten Pfeil abwehren will, nach dem er ins Weite hinschaut. Dort der Bruder, hier die Schwester verwundet und schirmend, und in der noch unverwundeten wie in der tödtlich getroffenen Gestalt die Eigenthümlichkeit des männlichen und weib-

lichen Geſchlechts ſo beſtimmt ausgeprägt! Welche Harmonie im Ganzen und welche gegenſatzreiche Lebensfülle, welcher Reichthum an individuellen Motiven im Einzelnen! Auf jeder Seite ſucht ein Bruder zu entrinnen, indem er einen Felſen hinanſetzt, während auf der einen Seite eine Tochter in eiliger Haſt entflieht, auf der andern eine eben vom Pfeilſchuß, der ihr Genick durchſchnitten hat, im Zuſammenbrechen iſt. Dem Knaben mit dem Pädagogen hat vielleicht eine Pflegerin entſprochen. Die Götter, Apollo und Artemis, ſind unſichtbar; um ſo ſchauervoller und erhabener iſt die Darſtellung ihres magiſchen Wirkens. Die Gruppe, welche in der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie geſchloſſen war, öffnet ſich dadurch, wie Feuerbach ſchon erkannt hat, gegen ein Unendliches, mit den Sinnen nicht Erfaßbares; ſie erſcheint an Reichthum und Ebenmaß, an Wechſel der Formen bei der Einheit des Stils, an ebenſo wahrem als würdevoll gemäßigtem Pathos als die ebenbürtige Verkörperung einer Sophokleiſchen Tragödie durch die bildende Kunſt.

In ſolchen Gruppen herrſcht nicht mehr wie in den geſelligen der Grazien, der Horen, der zwölf Götter, der Heiligen, Propheten oder Apoſtel an chriſtlichen Kirchenportalen, das Nebeneinander, ſondern die Geſtalten ſind durch die lebendige Wechſelbeziehung oder durch einen gemeinſamen Mittelpunkt geiſtig verbunden und in der Stellung und Geberde der einen iſt die andere bedingt und mitgeſetzt, und der dramatiſche Stil im Unterſchiede vom epiſchen macht ſich auch in der Plaſtik geltend.

Wird eine Gruppe frei aufgeſtellt, ſodaß ſie von der Luft umfloſſen iſt und umwandelt werden kann, ſo ſoll ſie allſeitig ſchön erſcheinen. Auch darauf muß der Bildhauer Rückſicht nehmen daß ſie von einem mit der Lokalität gegebenen Hauptanſichtpunkt aus klar und wohlgefällig erblickt werde. Diejenigen Theile der Figuren welche die freie Luft hinter ſich haben, heben ſich mit ganz anderer Beſtimmtheit ab als andere die ſich vor den aus gleichem Material gearbeiteten Partien des Kunſtwerks befinden; hier durchſchneiden und bedecken ſie, ohne ſelber recht ſcharf hervorzutreten. Hegel hat dies in ſeiner Kritik zweier neuerer plaſtiſchen Werke in Berlin bereits angedeutet und auf das Geſetz der möglichſt ſelbſtändigen Entfaltung jeder Einzelgeſtalt hingewieſen. Er preiſt die Victoria auf dem Brandenburger Thor wegen ihrer Einfachheit und Ruhe, und fährt dann fort: „Die Pferde ſtehen weit auseinander, ohne einander zu bedecken,

und ebenſo hebt ſich auch die Geſtalt der Victoria hoch genug über ſie hinaus. Der Tieck'ſche Apollo dagegen auf ſeinem von Greifen gezogenen Wagen nimmt ſich auf dem Schauſpielhauſe weniger vortrefflich aus, ſo kunſtgerecht ſonſt auch die ganze Conception und Arbeit ſein mag. In der Werkſtatt konnte man ſich eine herrliche Wirkung verſprechen; ſowie ſie aber in der Höhe ſtehen, fällt immer zu viel von dem Umriſſe einer Geſtalt auf die andere, an welcher derſelbe nun ſeinen Hintergrund hat, und eine um ſo weniger freie deutliche Silhouette erhält als den Figuren ſämmtlich die Einfachheit abgeht. Die Greifen, welche ohnehin durch ihre kürzern Beine nicht ſo hoch und frei als die Pferde daſtehen, haben außerdem Flügel, und Apollo ſeine Leier im Arm. Dies alles iſt für den Standort zu viel und trägt nur zur Unklarheit der Umriſſe bei."

Haben aber die Geſtalten einen Hintergrund in einer Niſche, im Giebelfeld eines Tempels, ſo iſt die Betrachtung der Rückſeite nicht möglich, ſo decken ſich die Geſtalten von der Seite betrachtet, ſo wird der beſtimmte Augenpunkt gegenüber der Mitte gefordert, und damit tritt ein maleriſches Princip auf, und wir werden durch das Relief zur Malerei hinübergeleitet. Das Relief führt die vom Beſchauer abgekehrten Partien der Geſtalten gar nicht aus, ſondern läßt ſie nur mit der uns zugewandten Seite aus der gemeinſamen Fläche hervorragen, bald wenig, ſodaß die Geſtalten ſelber noch den Charakter der Fläche bewahren, im Basrelief, bald in voller Rundung und Modellirung, im Hautrelief. Das Flachrelief nähert ſich mehr der bloſen Umrißzeichnung, das Hochrelief den ſelbſtändigen Statuen. Die älteſten ägyptiſchen Werke zeigen uns die Entſtehungsweiſe dieſer Kunſtform: man ritzte die Umrißlinien einer Figur tief in den Stein, vertiefte auch die von ihnen umſchriebene Figur, und ſtrich ſie mit Farbe an. Dann ging man dazu fort, die Rundung und Schwellung der Formen von den Umrißlinien aus durch Hebungen und Vertiefungen der Fläche anzugeben, ſodaß indeß kein Theil der Figur ſich über die Grundfläche der Wand erhob, vielmehr die ganze Geſtalt wie eingeſenkt erſchien. Die Griechen nahmen aber die Zwiſchenfläche bis zu den Umrißlinien weg und ließen dadurch die Figuren ſich über dem gemeinſamen Grunde erheben.

Das Relief iſt an die Fläche gebunden; daraus folgt daß kein einzelnes Glied ſich von derſelben trennen und löſen, frei in die Luft hinausragen darf. Es wird ſtets eine parallele ebene

Fläche angenommen, die nirgends durchbrochen wird, und die Stellung und Bewegung der Geſtalten wird ſo eingerichtet daß ſie ſich an der gemeinſamen Ebene entfalten ohne dieſelbe zu verlaſſen. Die Richtung der Hauptlinien folgt der gemeinſamen Fläche ohne ſich auffallend zu vertiefen oder vorzuſpringen, durch welch letzteres ſie ſich von dem Werke losreißen und nach außen ſtreben würden. Daraus ergibt ſich wieder daß jede Geſtalt möglichſt ganz und klar für ſich ausgebildet wird ohne daß eine einen Theil der andern deckt und die Linien derſelben unterbricht; daß ferner kein dichtes Figurengewimmel die ganze Fläche füllen, ſondern dieſe ſelbſt, da ſie das herrſchende iſt, auch ſichtbar bleiben muß.

Die Griechen haben ihre Reliefs zwar auf verſchiedene Weiſe erhöht, bei jedem beſondern Werk aber ſtets nur eine und dieſelbe Weiſe für alle Geſtalten angewendet; im Mittelalter und in der Neuzeit hat man nach Art der Malerei die plaſtiſche Geſtalt nicht rein für ſich, ſondern in ihrer Naturumgebung darſtellen wollen, und die Unterſchiede des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes dadurch angedeutet daß man die zunächſt gedachten Dinge wie in voller Rundung hervortreten ließ, das Entferntere immer flacher und flacher bildete, und zugleich auch das Entlegene nach dem Geſetz der Linearperſpective verkleinerte. Hier galten nicht mehr die Dinge als ſolche in ihrer Objectivität, ſondern ſie wurden wiedergegeben wie ſie dem Subject auf deſſen Standpunkt erſcheinen, womit dasjenige was wir als das maleriſche Princip erkennen werden, ſich an die Stelle der Plaſtik ſetzte. Michel Angelo ſtellte die Theorie auf daß ein Gemälde um ſo vollkommener ſei je ähnlicher es dem Relief erſcheine, ein Relief um ſo trefflicher je näher es dem Gemälde komme. Wenn dort durch dieſen Satz eine an die Naturwahrheit heranreichende Modellirung der Formen verlangt wurde und die Malerei mit Recht nach dieſem plaſtiſchen Moment ſtrebt, ſo wurden hier Forderungen geſtellt die der Sculptur widerſtreben. Das Weſen derſelben wird verletzt, wenn man ihre Grenzen zu ſehr erweitert; ohne die Vorzüge der Malerei zu erreichen gibt ſie ihre Eigenthümlichkeit auf, das Ideal als ſolches zu verkörpern und in der Einzelgeſtalt als ſolcher eine Welt für ſich und die Schönheit der Welt zu offenbaren; gerade ihre Schranke führt ſie nach oben zu dem was ſie am vollendetſten erreichen kann.

Tölken hat in ſeiner Schrift über das Basrelief bereits tref-

ſend bemerkt daß jene neuere Methode ihr Ziel nicht erreicht, auch wenn die Erhebungen und Vertiefungen noch ſo ſorgfältig gearbeitet werden. Das Flache erſcheint nicht als fern, in der Natur wirkt auch durch die dazwiſchen befindliche Luft die Farbenabſtufung, die dem Relief fehlt; der natürliche Schatten des ſtark Vorſpringenden, der über alle fingirten Fernen hinläuft, und das überall gleich ſtark auffallende natürliche Licht läßt die angeſtrebte maleriſche Wirkung doch nicht aufkommen. Zudem löſt ſich die ſtark vorſpringende vordere Figur nicht klar und entſchieden vom Grunde, wenn flachere hinter ihr erſcheinen, und bei dem wechſelnden Stand der Sonne werden die Schatten jener erhabenen Figuren bald rechts, bald links fallen, bald weiter oder minder weit ſich erſtrecken, und dadurch das Werk ſelbſt für den Anblick ſtets verändern. „Im Gemälde", ſagt Tölken, „ſind Körper, Entfernungen, Lichter und Schatten alle gemalt, und gleichartige Mittel vereinigen ſich zu dem gemeinſchaftlichen Zweck; im perſpectiviſchen Relief ſollen Kunſt und Natur in einen Bund treten, aber nur Verwirrung iſt die Folge; eines wird von dem andern zerſtört." — Dennoch werden wir von Ghiberti's ehernen Thüren der Taufkirche zu Florenz das Urtheil Michel Angelo's wiederholen dürfen: ſie ſind würdig die Pforten des Paradieſes zu bilden. Aber ihre Reliefs ſind in Erz gegoſſene Gemälde, die in einer wunderbaren Miſchung von Naivetät und tiefer Empfindung mit der ſeelenvollen Grazie jeder Geſtalt und in dem rhythmiſchen Aufbau des Ganzen etwas Einziges, nicht Nachzuahmendes bieten, wie es einmal dieſem eigenthümlich begabten Meiſter gelingen mochte, der dort wo er die Grenze der Sculptur überſchritt, ſo viel maleriſche Schönheit über ſein Werk ausgoß, daß man den Genuß derſelben durch eine ſtreng plaſtiſche Haltung nicht einbüßen möchte.

Durch die gleiche Ausladung erſcheinen ſämmtliche Figuren als zuſammengehörig und kommt die nöthige Einheit in die Mannichfaltigkeit, und gerade dadurch daß der Ausdruck einer Naturumgebung im Hintergrunde fehlt, bleibt das Selbſtgenugſame und Selbſtändige der Sculpturgeſtalt bewahrt. Wenn indeß eine Gruppe in bewegter Compoſition einen dramatiſchen Moment veranſchaulicht und in dieſem eine Hauptfigur energiſch hervortritt und in der Mitte des Ganzen ſich in der Vorderanſicht bietet, während ihr entgegenwirkende und nachfolgende Figuren im Profil daſtehen, ſo würde ich jener eine etwas ſtärkere Ausladung geſtatten, und es könnten dann in ſymmetriſcher Weiſe auch

mehrere Profile so nebeneinander stehen, daß von dem ersten ganz entfalteten die folgenden zur Hälfte gedeckt würden und flacher gehalten wären, wie ja die Griechen so gut als der Wiedererwecker des reinen Reliefstils, Thorwaldsen, den Arm der uns abgekehrten Seite, oder das zurückstehende Bein einer schreitenden Figur weniger erhöhen als die dem Beschauer nähern und zugewandten Partien.

Die Profilstellung eignet sich für das Relief aus mehrfachen Gründen; die Figuren können dadurch einander zugewandt und aufeinander bezogen werden, ohne daß sie von der gemeinsamen Richtung der Grundfläche sich entfernen. Figuren in der Vorderansicht mit den auf uns gerichteten Augen verlieren den Zusammenhang untereinander; auch springen die Füße unangenehm aus der Fläche heraus. Ferner ist der Rücken von der Brust, der Hinterkopf von dem Gesicht sehr verschieden, und wenn wir eine Figur von vorne oder von hinten erblicken, können wir kaum auf das andere schließen, während in der Mitte zwischen der rechten und linken Seite eine Linie die menschliche Gestalt in zwei symmetrische Hälften theilt und dadurch die Profilansicht uns am meisten von ihr zeigt und eigentlich nichts verbirgt. Sodann bietet die Profilansicht am meisten eine bestimmte und in sich geschlossene Linie, und der Umriß des Gesichts hebt hier die charakteristischen Theile, wie Stirn, Nase, Mund, Kinn, scharf hervor, während dieselben bei jeder andern Ansicht ins Innere fallen und die Außenlinie weit weniger Bedeutung hat. Deshalb scheint mir das Flachrelief vorzugsweise zum Profil hingedrängt zu werden, während das Hochrelief, indem es auf die Modellirung und völlige Ausbildung der innern Partien zwischen den Umrißlinien sein Augenmerk richtet, auch ganz oder halb en face darstellen kann. Bei der Herrschaft der Fläche im Ganzen suchten die alten Künstler — die Meisterwerke aus Phidias' Werkstatt sind die tonangebenden geblieben bis auf den heutigen Tag — auch durch die Stellung der Einzelfiguren möglichst große Flächen zu gewinnen, wie sie ihnen im Gesicht des Menschen die Profilansicht des Schädels, die Stirn und Wange bot, und wo die Profilansicht hoch und schmal wurde, wie bei der Seite und Schulter, da suchten sie durch eine Wendung des Körpers möglichst viel von der Brust und ihrer Fläche zu gewinnen, wie dies namentlich der panathenäische Festzug am Parthenon in einem Reichthum der glücklichsten und natürlichsten Motive bewundern

läßt. Es war dies die richtige Mitte zwiſchen dem altägyptiſchen unbeholfenen Brauche die Geſtalt conventionell zu verdrehen und zu verſchieben um recht viel von ihr ſichtbar zu machen, und zwiſchen der altattiſchen Weiſe, welche auf Grabpfeilern genau die ſymmetriſche Hälfte der Figur abbildete, als ob ſie in der Mitte der Naſe durchgeſägt und die ſo erhaltene Innenfläche an den Stein angefügt wäre.

Das plaſtiſche Relief dient zum Schmuck architektoniſcher Füllungen, die zunächſt keine andere Bedeutung haben als den Raum zu verſchließen, und unterſcheidet ſich dadurch von den architektoniſchen Ornamenten, welche die conſtructive Bedeutung und Leiſtung eines im Gerüſte des Baus hervortretenden Theiles ausſprechen, wie wenn der tragende Wandpfeiler mit einer aus ihm zur Hälfte hervortretenden, die Laſt auf den Kopf, die erhobenen Arme oder den Nacken nehmenden Figur in ähnlicher Art decorirt würde als die Säulen des Pandroſion durch Karyatiden, oder in ägyptiſchen und ſicilianiſchen Tempeln durch Atlanten, aus der Mauer hervortretende Rieſen erſetzt ſind. Das Band das den Hals eines Gefäßes umſchlingt oder einen Rundbau oben zuſammenhält, kann auf dieſelbe Art als ein Kranz ornamentirt werden, wie das Ende des Säulenſtamms mit aufgerichteten und das Capitäl mit herabhängenden Blättern geſchmückt iſt. Von den Bauten läßt ſich dies leicht auf Geräthe, namentlich durch Holzſchnitzerei, übertragen, ohne daß wir mit Kugler eine eigene Stilart des „quellenden" Reliefs von dem anhängenden zu unterſcheiden hätten. Jenes iſt architektoniſches Ornament, das eigentliche Relief ſelbſtändiges plaſtiſches Kunſtwerk; die Architektur bietet ihm den neutralen Boden als freien Raum, und es wird demſelben zur Zierde; durch den Inhalt ſeiner Darſtellungen ſoll es ſich dem Sinne des ganzen Baues verknüpfen, nicht aber der Function eines beſondern Werkſtücks zum Ausdruck dienen. Abgeſehen von den Metopenplatten, die in der Regel eine Gruppe von zwei Geſtalten aufnehmen, iſt das Relief ein Streifen, der ſich um den Fries eines Tempels hinzieht, der eine Wand unter der auflagernden Decke bekrönt, der einen Brunnen umgibt, zwiſchen der Baſis, dem Geſimſe und den Eckpfeilern eines Altars oder eines Sarkophags den Raum füllt, um eine Vaſe ſich ſchlingt, oder ſelbſt von unten nach oben ſpiralförmig um eine Säule gewunden wird, wie es römiſchen Imperatoren und dem franzöſiſchen wohlgefiel. Durch das Relief wird indeß im letzte-

ren Falle die gerade Linie der Säulen in kleinen Hebungen und Senkungen auf unruhige Weiſe fortwährend gebrochen, und man müßte ein Vogel ſein und die Säule in Schraubenwindungen umkreiſen, wenn man das Werk ordentlich betrachten und genießen ſollte. Selbſt die kleine Zierplaſtik der Camcen, Gemmen und Siegel gehört in das Bereich des Reliefs, und die Griechen verſtanden eine Fülle hochpoetiſcher oder ſinnvoll bedeutender Anſchauungen auf dieſe Weiſe in das gewöhnliche Leben hineinzutragen und Nachbildungen großer und ruhmvoller Werke im kleinen zu vervielfältigen.

Wie das uranfängliche Relief eine hiſtoriſche Bilderſchrift war, ſo eignet es ſich auch heute noch ganz beſonders zum Denkmal, wenn eine beſondere That, und nicht ſo ſehr die Totalität eines Charakters gefeiert werden ſoll. Wir kennen dieſen z. B. bei Winkelried weiter nicht, auch ſein Porträt iſt nicht überliefert, und ganz plötzlich ragt er mit ſeinem Opfertod in die Weltgeſchichte. Daß er alſo durch ein in den Urſels des Gebirgs gehauenes Relief verherrlicht werde wie er ſich die Ritterſpeere in die Bruſt drückt und der Freiheit eine Gaſſe macht, war ein Vorſchlag den Ludwig Eckardt mit Sachkenntniß und Beredſamkeit verfochten hat, dem wir immer noch die Ausführung wünſchen.

Weil das Relief ſchmücken ſoll, muß es ſich auch dem erſten Anblick anmuthig darſtellen; der Raum muß auf eine harmoniſche Weiſe gefüllt, die Gliederung und Gruppirung muß klar und faßlich, jede Einzelgeſtalt dem Auge erfreulich ſein. Um des Hauptzwecks willen haben die Griechen ſich ſogar Abweichungen von der Naturtreue erlaubt, wie wenn am Parthenon die Verhältniſſe der ſitzenden Götter vergrößert, die der Reiter und Pferde aber verkleinert worden ſind, um beide mit den einherſchreitenden Männern und Frauen in gleiche Kopfhöhe zu bringen, oder wenn die Schenkel der Reiter nicht ſo verkürzt ſind wie bei dem Sitzen auf dem runden Rücken des Pferdes der Fall iſt, ſondern nur ſo wie es der Fall ſein würde, wenn derſelbe nicht mehr als das Basrelief ſelbſt ſich über die Fläche erhöbe. Bewegte Kampfſcenen und feierliche Proceſſionen eignen ſich gleich gut, wie der Panathenäiſche Feſtzug von Phidias, der Alexanderzug von Thorwaldſen und der Kampf der Hellenen mit den Centauren und Amazonen am Apollotempel zu Phigalia beweiſen. Schon Phidias gab die einzelnen Momente des Zugs, wie ſie in der Wirklichkeit nacheinander ſich entwickeln, als gleichzeitig nebeneinander, und zeigte die

ſich erſt Vorbereitenden, die bereits auf dem Weg Befindlichen, die ſchon Angelangten. Doch ſind es bei ihm immer andere Perſönlichkeiten. Wie aber mittelalterliche Maler eine und dieſelbe Geſchichte ihren Hauptvorgängen nach dadurch erzählten daß in mehrern nebeneinander befindlichen Gruppen dieſelben Figuren in veränderten Situationen wiederkehren, ſo haben denn auch neuere Bildhauer, z. B. Schwanthaler, den an ſich epiſchen Stil in der Vortragsweiſe des Reliefs noch weiter der erzählenden Poeſie angeſchloſſen und in der fortlaufenden Geſtaltenreihe auch eine Folge von Begebenheiten dargeſtellt, ſodaß die verſchiedenen Mythen der Aphrodite, die verſchiedenen Begebenheiten des Kreuzzugs von Friedrich Rothbart ununterbrochen ineinander übergehen und wie ein großes Ereigniß ſich dem erſten Anblick darbieten, bei näherm Betrachten aber ſich wie die einzelnen Strophen eines Gedichts leſen laſſen.

Wenn wir die Bildwerke des Parthenon alle zuſammennehmen, ſo gewinnen wir eine Vollanſchauung von dem Weſen und Walten der Göttin, wie von den verſchiedenen Darſtellungsweiſen der Plaſtik. Als ruhige Einzelgeſtalt ſtand die Göttin im Heiligthum; in den Giebelfeldern der Oſt- und Weſtſeite die Geburt der Pallas und ihre Beſitznahme von Athen durch den Sieg über Poſeidon als zwei figurenreiche, auf ſymmetriſcher Grundlage frei entfaltete Gruppen; an den Metopen Kämpfe der Hellenen, die unter der Leitung der Göttin den Sieg der Cultur über die Barbaren und der heimiſchen Helden über die Feinde darſtellten, Kämpfe der Lapithen mit den Centauren, des Theſeus mit den Amazonen, ſodann der Griechen mit den Perſern — alle in Hochrelief, Gruppen von je zwei Perſonen; endlich ein Streifen um die ganze ſäulenumſtellte Wand des Tempels unter der Decke mit einer zuſammenhängenden Compoſition in Flachrelief, den panathenäiſchen Feſtzug darſtellend, die Verherrlichung der Göttin und ihres Volks durch eine immerwährende gottesdienſtliche Feier. Aehnliches iſt an mittelalterlichen Domen zu ſehen. Hatte allerdings, nach einer feinen Bemerkung von Schnaaſe, die Schwäche der griechiſchen Götterlehre die Stärke der Kunſt ausgemacht, indem dieſe die unbeſtimmten Geſtalten ſchwankender Sagen und Naturanſchauungen zu verkörpern und zu beſeelen hatte, und daher mit hohem Selbſtgefühl auftrat, ſo demüthigte ſich die chriſtliche Kunſt vor der Aufgabe die ganze volle Wahrheit der Religion in ſinnlichen Formen auszuprägen; ihre Geſtalten ſelbſt

ordneten ſich hingebend einem Unendlichen unter, und wo man Gott und Chriſtus ſelbſt abbildete, da wollte das fromme Gefühl ſie nicht in einſamer Größe und ſelbſtgenugſamer Hoheit, ſondern in einer innigen Beziehung zu der gnadebedürftigen Menſchheit ſehen. Die Façaden aber und Portale der Dome boten Raum für Einzelſtatuen, für Reihen und Gruppen wie für Reliefs, und oft gewahren wir zwiſchen Propheten und Apoſteln die Hauptſcenen der Geſchichte Chriſti von ſeiner Geburt bis zur Wiederkehr zum Gericht, und darin wieder das Bild deſſen was die Seele zu ihrem Heile bedarf.

Auf andere Art ergibt ſich eine reiche Totalität plaſtiſcher Darſtellung durch Statuen mit einer verzierten Baſis. Rauch hat an den Steinmaſſen, die das eherne Reiterbild Friedrich's des Großen tragen, die Generale, die Staatsmänner, die Gelehrten aus dem Reich des Helden verſammelt und eine Reihe von Begebenheiten aus dem Leben des Königs bald realiſtiſch, bald ſymboliſch in Relief erzählt. Wir betrachten aber zum Schluß noch den Zeus des Phidias und verſuchen es den einheitlichen und einigenden Gedanken für die erſtaunlich reiche Fülle dieſes glanzvollen Wunderwerks der Welt zu gewinnen.

Zeus, der Vater der Götter und Menſchen, der Gründer und Erhalter der natürlichen und ſittlichen Weltordnung, der Hort des helleniſchen Lebens, war zugleich in Olympia der Verleiher des Siegs bei den Kampfſpielen, die ihm zu Ehren gefeiert wurden. So thronte er denn im Tempel, deſſen Bau nur der Rahmen ſeines Bildes war, und wenn ſchon die koloſſale Größe deſſelben ſeine Erhabenheit über Alles verkündete, ſo waren in der ganzen Erſcheinung wie namentlich im Antlitz Macht und Güte, ehrfurchtgebietende Majeſtät und huldreiche Milde innigſt verſchmolzen. Das Scepter der Herrſchaft hielt die Linke, auf der Rechten ſtand die geflügelte Siegesgöttin, das Haupt des Gottes ſelbſt war mit dem Olivenkranz geſchmückt, denn er hatte als der Sieger in der Titanenſchlacht die wilden Naturgewalten gebändigt und der Welt ein Geſetz des Friedens gewährt. Der Leib des Gottes war aus Elfenbein gewölbt, das Gewand war von Gold, aber mit farbenſchimmernden Lilien und Thiergeſtalten geſchmückt, denn auch Pflanzen und Thiere lebten durch ihn und zu ſeiner Ehre. Ebenſo ſinnvoll als glanzreich war ſein Thron bereitet, aus Ebenholz, Elfenbein, Gold und Edelſteinen. Der Thron ward von vier Pfeilern als Füßen getragen, und die Reliefgeſtalten von

tanzenden Siegesgöttinnen ſchmückten dieſelben. In der halben Höhe der Füße, zwiſchen dem Boden und dem Sitzbret, zogen ſich Querriegel von einem Fuß zum andern, und dieſe ruhten gleich einem Fries auf der Mauer, die ſich bis zu ihnen von unten erhob, und den Thron nicht wie ein leeres Gerüſte erſcheinen ließ, ſondern ihm eine unerſchütterliche maſſive Feſtigkeit gewährte. Die Schwingen die das Sitzbret trugen, waren noch durch einige auf den Querriegeln ſtehende Säulen geſtützt. Der Thron hatte Armlehnen, die Stützen derſelben vorne wurden durch Sphinre gebildet; die beiden hintern Pfeiler des Throns erhoben ſich zur Rücklehne, und zu Häupten des Gottes trug der eine die drei Horen, der andere die drei Grazien. In der Sprache der Mythologie nun wird Zeus als der Vater der Horen und Grazien dargeſtellt, um ihn als den Begründer der feſten Naturgeſetze wie den Verleiher der Anmuth in freier Lebensentfaltung zu bezeichnen. Er, der Götterkönig, vermählt ſich mit Themis, der Satzung des Rechts, und ſie gebiert ihm die Horen: Eunomie (Wohlordnung), Dike (Gerechtigkeit) und Eirene (Frieden); dieſe walten im Wechſel der Stunden und Jahreszeiten, aber ſie bringen auch alles Geiſtige zum Gedeihen und zur Reife, ſie ſind das Maß der Zeit als die Norm des Werdens. Dann vermählt ſich Zeus mit der Eurynome, der Weithinwaltenden, des Meeres liebreicher Tochter, welche die Fülle der Natur repräſentirt, und aus dieſem Bund entſpringen die Charitinnen oder Grazien, deren Weſen in freier Huld und Anmuth beſteht, die ſolche Güter der Welt verleihen. Glanz, Frohſinn, Lebensblüte, in dieſen Namen (Aglaja, Euphroſyne, Thalia) ſpricht ſich ihr Sein und Walten aus, das in Schall und Schimmer auf den Wellen der Luft und des Aethers ſich wiegt, und alles Wachsthum zu reizender Entfaltung ſeiner Eigenthümlichkeit leitet. Wie ſchön trugen die beiden Pfeiler der Rücklehne des Throns dieſe Gruppen, und wie ſinnvoll war zugleich in ihnen die Natur des Gottes ausgedrückt! Jede der Armlehnen aber war durch eine Sphinr geſtützt, und auf den Seiten an den Schwingen des Sitzbrets war der Untergang der Niobiden dargeſtellt. Da tritt uns der Ernſt des Lebens und die Richtergewalt des ſtrafenden Gottes entgegen. Die Sphinr, die Räthſel aufgebende, war den Hellenen das Symbol für das Räthſel des Daſeins; wer es nicht löſt wird von ihm verſchlungen — darum hielten die Sphinre thebaniſche Kinder in den Klauen —, aber es ſollte ſich dem Menſchen in der Anſchauung und Verehrung des

Gottes lösen, in welchem nach Aeschylos' tiefsinnigem Chorlied alles Denkens Frieden ist. Der Hochmuth aber der sich über die Götter zu erheben glaubt, findet durch die Nemesis als die Macht des Maßes die Strafe für seine Vermessenheit, wie das tragische Schicksal Niobe's und der Niobiden mahnend lehrt.

Die Querriegel waren mit Reliefs geschmückt. Vorn, rechts und links von den Füßen des Gottes, sah man acht Gestalten in Stellungen welche die alten acht Kampfarten der olympischen Spiele abbildeten, unter ihnen Phidias' Liebling Pantarkes, als siegreicher Jüngling sich die Binde umwindend. Das war ein Wettstreit im freudigen Spiel, über welchem Zeus siegverleihend waltet, eingerichtet der Sage nach zur Erinnerung an Kämpfe der Heroen im Dienste der Cultur, und so sah man denn auf den Querriegeln der andern Seiten, nach Art des Friesbasreliefs von Phigalia, die Schlacht des Herakles und Theseus gegen die Amazonen, welche den griechischen Künstlern neben den willkommenen Motiven des Frauenkörpers und der weiblichen und ausländischen Tracht auch als Symbol eines barbarischen, fremdartigen und feindseligen Auslands sich darboten. Unterhalb dieser Querriegel in der halben Höhe der den Sitz tragenden Pfeiler des Throns haben wir einen mauerartigen Verschluß zwischen diesen Pfeilern angenommen, die gleich einer Wand aufgerichteten Schranken, welche nach Pausanias' Bericht das Hineintreten unter den Thron und in das Innere desselben verhinderten, und die deshalb nicht mit Quatremère de Quincy und andern um die Basis des Throns herumgezogen zu denken sind, wo sie den Anblick derselben und die Wirkung des Ganzen gestört hätten, sondern nach der Stelle, wo ihrer im Bericht der griechischen Reisenden Erwähnung gethan wird, sich am Thron selbst befinden mußten, wie das auch Brunn annimmt. Diese Mauerwände waren blau angestrichen und ließen dadurch die aus Gold, Elfenbein und Ebenholz gefertigten constructiven Theile des Throns mit ihrem Bilderschmuck um so klarer hervortreten, während sie selber wie ein gemalter Vorhang zum Raumverschluß dienten. Denn auch auf ihnen waren Figuren aufgezeichnet und nach Art der alten Malerei mit einfachen Farben ohne modellirende Schattenangabe ausgefüllt.

Da die Vorderseite des Throns, von den Füßen des Gottes und von dem Schemel verdeckt, nicht gemalt war, so ordnen sich an den drei sichtbaren Seiten die von Panänus nach Phidias'

Entwurf ausgeführten Compoſitionen in je drei Gruppen, die durch Streifen unterhalb der auf den Querriegeln ſtehenden Säulen voneinander geſchieden waren. Herakles war Stifter der olympiſchen Spiele, der liebe Sohn des Zeus, ſein Stellvertreter gleichſam auf Erden, ein Heiland des Heidenthums, der Held der ſich durch That und Buße und Opfertod den Himmel erringt. So ſah man ihn denn einmal auf jeder Seite wol in der Mitte; einmal wie er dem Atlas die Laſt des Himmels abnimmt, der Ausdruck höchſter Stärke, dann ſeinen Sieg über den Nemeiſchen Löwen, die Befreiung der Natur von wilden Ungeheuern, die Sicherung der Menſchheit gegen ſie, endlich die Erlöſung des gefeſſelten Prometheus: die trotzige Eigenmacht des menſchlichen Geiſtes hat ſich durch Herakles dem Willen des Zeus verſöhnt; ſie empfindet ihn nicht mehr als Feſſel, wenn ſie ſich ihm freiwillig anſchließt und im Bunde mit der ſittlichen Weltordnung wirkt. Sodann auf jeder Seite eine Gruppe von zwei Frauengeſtalten: Hellas und Salamis mit dem Schiffſchnabel in der Hand, das von Zeus geliebte Land der Griechen, unter ſeinem Walten ſiegreich vertheidigt durch die Salaminiſche Schlacht, ſodaß die hiſtoriſchen Thaten der Griechen mit ihren mythiſchen Vorbildern zuſammenrückten wie Weiſſagung und Erfüllung; Hippodamia und ihre Mutter, eine Erinnerung an das Glück des Pelops, der dem Peloponnes ſeinen Namen gegeben, und an das Kampfſpiel in dem er den Preis, die Hippodamia, gewonnen; zwei Heſperiden mit goldenen Aepfeln, die in der Heraklesmythe und ſonſt als der Lohn für den glücklich beſtandenen Streit, als der endliche ſüße Preis der ſauern Lebensmühe und als Liebesgabe himmliſcher Huld bekannt ſind. Die dritte Stelle an jeder Seite nahmen dann folgende Gruppen ein: des Ajas Frevel an Kaſſandra, Achilleus, der die todte Penthesileia emporhält, Theſeus und Peirithoos. Hier ſind die beiden zuletzt genannten Helden ein Bild der Freundſchaft, die im helleniſchen Leben eine ſo große Rolle ſpielt, deren Beſchützer Zeus war. Dagegen reißt den Ajas eine wilde Liebesleidenſchaft dahin, die Kaſſandra im Heiligthum der Pallas zu ſchänden, wofür ihn der Untergang als Götterſtrafe ereilte, und das Bild erinnerte ſomit an das Walten des Zeus, der die Frevel am Heiligen rächt. Wie Theſeus und Peirithoos die Freundſchaft, ſo konnte Achilleus und Penthesileia die Liebe repräſentiren, das Gemälde aber auch

den Sieg des Griechenthums bezeichnen, was wir nicht mehr entscheiden können, da uns das Wie der Ausführung leider unbekannt ist. Sicherlich aber war nichts gleichgültig an diesem Kunstwerk, mit dem der ideenreiche Phidias seine Laufbahn beschloß. So schmückte der Sieg des Theseus über die Amazonen den Schemel des Zeus, „die erste Heldenthat der Athener gegen Fremde", wie hier Pausanias selber erklärend anfügt, und Löwen trugen diesen Fußschemel des Gottes; die Könige der Thiere dienten dem Könige der Götter, dessen Haupt selber löwenmäßig gebildet war.

Endlich die Basis, welche den Thron trug, war geschmückt mit einem Reigen der Götter. Sie waren alle um den Thron des Höchsten wie Zierathen dieses Throns versammelt; sie erschienen als die Ausstrahlungen seiner Macht, die Entfaltungen seiner Einheit in der Personification seiner Eigenschaften und Offenbarungsweisen: an den Enden Sonne und Mond, dann Apollo und Artemis, Athene und Herakles, Poseidon und Amphitrite, Hermes und Hestia, eine Charis und wahrscheinlich neben ihr Hephästos, und Zeus und Hera selber, wie sie alle hinblicken auf den Mittelpunkt der ganzen Gruppe, die Göttin der Schönheit, Aphrodite, die eben neugeboren dem Meer entsteigt, geleitet von Eros, dem Gott der Liebe, und von Peitho, der Ueberredung, der herzgewinnenden Redekunst. So war auch hier kein müssiges Nebeneinander, sondern die Götter alle waren auf eine Thatsache bezogen, ein Ereigniß war dargestellt, die Geburt der Schönheitsgöttin, und die Schönheit, die naturwüchsige Harmonie des Geistigen und Sinnlichen, war ja der Grundbegriff des Griechenthums. Und der Zeus der ein Gott ist neben den andern, erschien an den Stufen des Throns, auf welchem der Zeus saß zu dem als dem ursprünglich Einen jetzt schon die gebildetsten und tiefsinnigsten Hellenen zurückkehrten, den jetzt Perikles' Freund Anaragoras als den weltordnenden Geist auffaßte, von dem schon Aeschylos als dem Gott vorzugsweise und schlechthin gesungen hatte. Der geniale Künstler hatte vorahnend die Idee dargestellt die spätere Philosophen ausführten, daß die vielen Götter nur die auseinandergelegten Eigenschaften und Kräfte des Einen seien. Wie die Bilder alle das Walten und Wesen des Zeus veranschaulichten und allseitig erschlossen, habe ich dargethan.

Mit der Tiefe und dem Reichthum des Inhalts wetteiferte die Pracht der äußern Erscheinung. Alle Herrlichkeit der Erde

diente ihr. „Mit den großen, einfach gewölbten Massen des unverhüllten Körpers contrastirte das schmuckreiche Goldgewand und die mannichfachen Zierden und Bilder des Throns. Der gelblich dämmernde Lichtschein, welcher vom Golde des Kleides auf das Elfenbein der nackten Theile überströmte, mußte diese wie mit Lebenswärme durchdringen, oder mit dem heitern Schleier eines überirdischen Glanzes verklären.“ Also Feuerbach. Und alle einzelnen Bilder dienten nicht blos die Pracht und Größe des erscheinenden Gottes zu verstärken, sondern auch sein ewiges Wesen zu veranschaulichen. Bei dem ersten Anblick, sagt wiederum Feuerbach, von der kolossalen Masse des Ganzen verschlungen, entwirrten sie sich dem Nähertretenden wie ein glänzendes Chaos zur geordneten Welt des Weltbeherrschers. Innerlich mit dem Begriff des Zeus unzertrennlich verknüpft, äußerlich immer wieder als die untergeordneten Theile eines größeren Ganzen sich erweisend, erschien dieses Schmuckwerk nur als die vollständige Entwickelung einer einzigen Idee. Alles rundete sich in der Einbildungskraft des Beschauers zu einer kunstvoll gegliederten Hymne, welche dann in der Illusion der Gotteserscheinung selbst zum höchsten poetischen Moment, zur unmittelbaren Berührung des Göttlichen sich erhob.

Fassen wir alles zusammen, so ist es uns kein Wunder mehr daß die Griechen es für ein Unglück erachteten den Zeus von Olympia nicht wenigstens einmal im Leben gesehen zu haben, daß sie sagten sein Anblick sei ein Zaubermittel gegen die Schmerzen des Daseins; denn er gewährte ja die Ueberzeugung von der Gegenwart und Wirklichkeit einer harmonischen Vollendung, die einmal erschaut das Herz mit dem Trost erfüllt daß sie auch überall aus Widerspruch, Trübung und Halbheit sich siegreich erheben werde. Phidias sollte der Religion etwas hinzugefügt haben: in der That hatte er die Idee des Zeus für die Anschauung des Geistes völlig klar gemacht, ihr den kunstgerechten Ausdruck gegeben, in welchem das fromme Gefühl sich befriedigte. Auch der Römerfeldherr Paulus Aemilius bekannte beim Eintritt in den Tempel so im Innersten erschüttert worden zu sein als ob er den Gott selber von Angesicht zu Angesicht gesehen hätte. Ein griechischer Dichter aber sang:

Stieg sein Bild dir zu zeigen nicht Zeus selbst nieder zur Erde,
Nun so stiegst ihn zu schau'n, Phidias, du zum Olymp!

C. Die Malerei.

Wir gingen bei unſern bisherigen Betrachtungen davon aus daß in der Kunſt das Schöne um ſein ſelbſt willen erzeugt, der Geiſt in ſeiner Verſöhnung und urſprünglichen Harmonie mit der Natur durch die materielle Erſcheinung offenbart werde. Die Kunſt ſtand uns dadurch nicht außerhalb des Lebens, ſondern ſie gab das Weſen und die Wahrheit des Wirklichen wieder. In dieſem Fall aber muß auch das ganze Sein, das bewußte und innere wie das unbewußte und äußere, zur Darſtellung kommen, und jeder Weiſe der Entfaltung des einen muß eine Form und Art des andern entſprechen. Die bildende Kunſt nun waltet im Raume für die Anſchauung, ſie ſtellt die Anſchauungen des Geiſtes im Nebeneinander der Materie dar, und läßt die Idee in den räumlichen Naturgeſtalten als deren Seele und organiſirende formende Macht ſichtbar werden. Die Außenwelt ſondert ſich uns aber in die unorganiſche Natur, in die individuellen Organismen und in das Wechſelleben dieſer untereinander und mit jener. Im Reiche des Bewußtſeins haben wir deſſen allgemeine Beſtimmungen wie ſie Allen zukommen und in der gemeinſamen Sitte als Geiſt des Ganzen, der Nation oder des Jahrhunderts ſich ausprägen, wir haben die Perſönlichkeit des Einzelnen in ihrer Eigenthümlichkeit, in der Einheit und Ganzheit des Charakters, und wir haben die beſondern Lebensregungen, Stimmungen und Handlungen, wie ſie namentlich in der Wechſelbeziehung der Individuen zueinander hervortreten. Im Zuſammenwirken jenes objectiven und dieſes ſubjectiven Moments ergeben ſich die drei Künſte: die Architektur, welche die allgemeinen Beſtimmungen des Geiſtes

in den allgemeinen Formen der anorganiſchen Natur geſtaltet, die Sculptur, welche die ſelbſtbewußte Perſönlichkeit in der organiſchen Geſtalt verkörpert, die Malerei, welche die Wechſelwirkung der Individuen untereinander und mit der Natur in der Darſtellung der dadurch bedingten oder ſie veranlaſſenden beſondern innern Vorgänge oder äußern Handlungen ausprägt. Hieraus wird ſich uns alles für die Malerei Charakteriſtiſche ergeben und entwickeln.

Das Gebiet der Malerei iſt das weiteſte unter den bildenden Künſten; ſie zieht alles Sichtbare in den Kreis ihrer Darſtellung, aber ſie gibt ſtatt der wirklichen Dinge das Spiegelbild derſelben im menſchlichen Auge, ſie erfaßt die Dinge als Erſcheinungen. Wir müſſen uns hier zunächſt daran erinnern daß Licht und Farbe gleich dem Schall als ſolche nicht außer uns vorhanden, ſondern unſere Empfindungen ſind. In aller Erfahrung nehmen wir zunächſt nicht Gegenſtände wahr, ſondern nur die Affection unſerer Nerven, eine Veränderung unſerer Zuſtände. Indem wir diejenigen welche wir willkürlich hervorrufen, von denen unterſcheiden welche ſich ohne unſere Abſicht, ja oft gegen dieſelbe ereignen, ſo ſchreiben wir dieſen letztern einen äußern Grund zu; und wenn von dieſem mehrere Sinne zugleich berührt werden, wenn wir etwas zugleich hören, ſehen, fühlen, wenn ferner auch andere Menſchen denſelben Eindruck haben, ſo zweifeln wir nicht an der Realität der Sache, die unſere Empfindung erweckt hat. Die Naturforſchung lehrt uns daß in der Wirklichkeit die Schwingungen der Luft und des Aethers vorhanden ſind, deren Wellen an unſer Ohr und Auge ſchlagen, und ſo die Empfindung des Tons, der Farbe hervorrufen; ſie ſind an ſich lautlos und dunkel, erſt im lebendigen Organismus wird in ihrem Zuſammenwirken mit den Nerven Schall und Licht geboren. Das Auge empfängt Bilder auf ſeiner Netzhaut, aber da wir allmählich ſchließen daß deren Urſprünge und Gegenſtände nicht in uns, ſondern außer uns ſind, ſo werfen wir die Strahlen ſo zurück wie ſie eingefallen, und ſtellen das verjüngte Bild in uns wieder vergrößert außer uns vor: die ſichtbare Welt um uns iſt der Reflex oder die Objectivirung von Eindrücken die unſere Subjectivität empfangen und geſtaltet hat. Indem nun die Malerei dieſes Farbenbild der Dinge oder den Widerſchein der Welt im menſchlichen Auge wiedergibt, will ſie die Dinge nicht ſowol darſtellen wie ſie an ſich ſind, als wie ſie dem auffaſſenden Sinn

und Geiſt erſcheinen; ſie ſtellt ſie als Erſcheinungen dar, in dieſer Hinſicht wie in der andern wonach alles Reale ſich zunächſt dadurch äußert daß es ſeine innere Kraft entfaltet und ſich einen Raum ſetzt und denſelben erfüllt, und in der Form, mit welcher es ihn umſchreibt, das eigene Weſen ſichtbar macht.

Es mag verwunderlich klingen, aber es iſt doch wahr: zum Verſtändniß der Malerei gehört das der Kantiſchen Philoſophie, und zugleich wird die Fortbildung derſelben durch jenes eingeleitet. Kant hat die Wahrheit des ſubjectiven Idealismus feſtgeſtellt: wir wiſſen zunächſt nur von unſerm Bewußtſein; die Eindrücke die wir erfahren, ordnen wir nach den Geſetzen unſers Denkens und unterſcheiden wir vom Ich, indem wir ſie vorſtellen, vor uns, außer uns hinſtellen, uns mit einer Welt von Bildern umgeben, zu welcher die Gegenſtände den Anſtoß gegeben, in der wir aber nur den Abdruck unſers eignen, durch die Gegenſtände erregten Innern haben. Wie die Dinge an ſich beſchaffen ſind iſt damit nicht im entfernteſten ausgemacht; wir ſchauen ſie an wie ſie uns erſcheinen, die Erſcheinungswelt iſt das Erzeugniß unſerer eigenen Natur und Thätigkeit. Ein jeder lebt in ſeiner beſondern Welt, wie jeder an die graue Regenwand, die von den Strahlen der Sonne getroffen wird, einen eigenen Regenbogen hinſieht, indem er von ſeinem Standpunkt aus die Lichtreize ſeines Auges außer ſich verſetzt. So ſtellt denn der Maler die Menſchen, die Natur nicht dar wie ſie an ſich ſind, ſondern nur wie ſie auf ſeinem beſtimmten Standpunkt erſcheinen; dieſelben Dinge würden von einer andern Seite ſich ganz anders ausnehmen. Der Künſtler läßt durch das Bild uns die Welt mit ſeinem Auge ſehen. Seine Subjectivität tritt dadurch in den Vordergrund, ſein Standpunkt, ſeine Auffaſſung, ſeine Empfindungsweiſe machen ſich geltend, und die Malerei läßt uns kalt und iſt ungenügend, wenn dies nicht der Fall iſt.

Die Perſönlichkeit des Architekten machte ſich noch wenig geltend, ſie war in ihrer Thätigkeit getragen gleich dem epiſchen Volksdichter von der Geſammtkraft der Nation, von dem Stil, der das Empfindungsvermögen der Zeit in Formen ausgeprägt hat, innerhalb deren der Meiſter ſein Werk unter Mitwirkung vieler Kräfte nach allgemeinen Forderungen und Zwecken vollendet. Der Stil war nicht ſeine Erfindung, ſondern ein naturwüchſiges Erzeugniß des Volksgeiſtes. Der Bildhauer trat ſchon mehr mit ſeiner Perſönlichkeit hervor. Aber indem er in der

Objectivität ſeiner Schöpfung den bleibenden Typus eines Charakters oder die Urgeſtalt einer Idee darſtellt, muß er ihrer Weſenheit ſich anſchließen, und aus der Vermählung ſeines Geiſtes mit ihr das Werk hervorbringen, das nun für ſich ſelber gelten und beſtehen ſoll. Der Maler aber hat ſeine eigene Weltanſchauung, und gerade dieſe ſoll er uns offenbaren; wir wollen die Dinge ſehen als den Reflex ſeiner Seele, ſeine Gemüthsſtimmung oder ſein Geiſt will und ſoll ſich durch die Geſtaltung des ihm eigenthümlichen Weltbildes erſchließen. Dieſer mitwirkende Herzensantheil des Künſtlers, dieſes Recht der Subjectivität gibt dem Bilde die größere Innigkeit und Wärme, ſeinen directern Anſpruch an unſer Mitgefühl.

Hierauf beruhen auch die viel größern Unterſchiede der Gemälde. Die Bildſäule des Gottes oder des Helden kann mit mehr oder weniger Vollendung gefertigt ſein, aber alle Verſuche haben ein gemeinſames Ideal, das der Meiſter erreicht und es als gültiges und dauerndes Muſter für alle Zeit hinſtellt; die verſchiedene Geiſtesrichtung eines Phidias und Prariteles zeigt ſich nicht darin daß Prariteles einen andern Zeus, eine andere Pallas bildete, die in ihrer Weiſe den Werken des Phidias ebenbürtig wäre, ſondern darin daß er einem andern Ideal, dem der Aphrodite, die vollendete Verkörperung verleiht. Michel Angelo und Raphael haben beide Gott Vater gemalt, und indem jeder ſeine Geiſteseigenthümlichkeit im Bild ausprägte, ſtellte ihn jener im Sturm, dieſer im Glanz der aufgehenden Morgenſonne dar. Es handelt ſich in der Malerei durchaus nicht blos um den Gegenſtand, ſondern auch um die Subjectivität des ſchaffenden Künſtlers; ſeinen Geiſt, ſeine Empfindung ſoll das Bild abſpiegeln, denn er ſtellt die Welt dar wie er auf ſeinem Standpunkt ſie ſieht. Selbſt bei der Abzeichnung einer beſtimmten Landſchaft hat er die Aufgabe den richtigen Ort zu finden, von welchem aus ſie ſich wie von ſelbſt zum Bilde rundet, und es zeigt ſich ſein Naturgefühl und ſein maleriſches Vermögen in dieſer Wahl des Standpunktes. Wie viel mehr gilt dies bei Geſchichtsbildern, deren handelnde Perſönlichkeiten erſt von der Phantaſie geſchaffen und zum Ganzen geordnet werden müſſen.

Wenn Kant die alte gewöhnliche Anſicht nicht theilte daß Raum und Zeit Weſenheiten für ſich wären, in denen ſich die Dinge befänden wie in Behältern, wenn er noch weniger den nichtigen Begriff eines leeren und doch ſeienden Raumes annehmen

konnte, ſo ging er im Gegenſatz gegen ſolche Schiefheit oder Gedankenloſigkeit dazu fort Raum und Zeit nur für unſere Anſchauungsformen zu halten, in die wir unſere Vorſtellungsbilder von der Welt verſetzten, ohne daß ſie den Dingen an ſich zukämen. Nun lehren aber gleicherweiſe das freie Denken und die Beobachtung daß alles Lebendige ſich entwickelt, das heißt einen Wechſel von Zuſtänden und Veränderungen nacheinander hervorbringt und erfährt, alſo in ſeinem Werden die Zeitfolge ſeiner Entfaltung erzeugt; ſie lehren daß alles Reale ſeine Selbſtändigkeit und eigene Weſenhaftigkeit dadurch erweiſt daß es ſich von allem andern unterſcheidet und ſein Fürſichſein allem andern gegenüber als ein Undurchdringliches geltend macht, indem es ſich eine eigenthümliche Sphäre des Daſeins ſetzt und behauptet, das heißt indem es ſich eine räumliche Exiſtenz gibt, die innere Bildungskraft in der Formung und Erfüllung dieſes ſeines Raums bewährt. Raum und Zeit ſind alſo die Grundanſchauungen der Erkenntniß, weil ſie die Grundformen aller Wirklichkeit ſind. Die ewigen Ideen, das Geiſtige in Raum und Zeit zu offenbaren und zur Erſcheinung zu bringen iſt die Aufgabe der Kunſt. Dadurch führt ſie in der That über Kant's einſeitige Subjectivitätslehre zu der eben erörterten Einſicht und kann nur von ihr aus verſtanden und gewürdigt werden.

Zugleich aber widerlegt ſich durch die Kunſt einer der verbreitetſten Irrthümer, der jede richtige Einſicht in die Natur und den Geiſt und deren Ineinanderwirken geradezu unmöglich macht, und die Schuld trägt, wenn ihm gegenüber der Materialismus ſelbſt wieder in unſern Tagen ſich ausbreiten konnte. Man meint nämlich Raum und Zeit auf die Körperwelt beſchränken, die Seele aber und vornehmlich Gott von ihnen ausſchließen zu ſollen. Aber dann iſt die Seele nirgendwo und nirgendwann, und ihre Exiſtenz iſt gleich der Gottes ein bloſer Name. Gott iſt allerdings nicht von Raum und Zeit beſchränkt, ſondern der allen Raum und alle Zeit in der Entfaltung ſeiner Unendlichkeit Setzende und Erfüllende; in ihm leben, weben und ſind wir, alle beſondern Wirklichkeiten, bewußte und unbewußte, geiſtige und leibliche, erſtehen durch ihn und aus ihm, er verleiht ihnen aus ſeiner Natur die Kraft der Selbſtgeſtaltung und Selbſtentwickelung, wodurch ſie ihren Raum und ihre Zeit ſich hervorbringen und dadurch ebenſo gegen andere Weſen ſich begrenzen als von ihnen begrenzt werden. Die Seele iſt die leibbildende Lebenskraft,

die in einem beſtimmten Raum ſich verwirklicht, indem ſie denſelben formt und in ihn, als in ihre Daſeinsſphäre, die ihr zum Aufbau des Körpers dienlichen Stoffe hineinzieht und in dem beſtändigen Wechſel dieſer Stoffe ſich fortwährend erhält und ſie als einheitliche Kraft durchwohnt und durchwaltet, im Selbſtgefühl dem ganzen Leibe gegenwärtig iſt und nicht irgendwo in ihm ſitzt, ſondern ſeine ganze Ausdehnung beherrſcht, umſchreibt und erfüllt. Sie bildet ſich im Leibe das Organ ihrer Thätigkeit, ſie erwacht dadurch zum Selbſtbewußtſein und erbaut auf der Grundlage dieſer ihrer Realität die ideale Welt der Gedanken, das Reich der Freiheit.

Die Plaſtik bildet den Typus der Verkörperung der Seele in feſtem Material ab, die Malerei erfaßt die einzelnen Seelenregungen, wie ſie auch im flüchtigen Mienenſpiel, und nicht ſowol im ruhigen Beſtehen und in ſich Beſchloſſenſein als in den einzelnen Handlungen und Bewegungen ſich offenbaren. Denn die Malerei erfaßt nicht eine Individualität als eine Welt für ſich, ſondern in ihrer Wechſelwirkung mit andern Individualitäten, in ihrem Zuſammenhange mit der Natur; äußere Einflüſſe machen ſich an ihr geltend und ſtören jenes Beruhen auf ſich ſelbſt, indem ſie die Reaction wach rufen oder eine gemeinſame Thätigkeit veranlaſſen. In der Architektur iſt alles durch das Geſetz der Schwere gebunden und gehalten; die Sculptur löſt die Starrheit der Geſtalt, und indem ſie den Schwerpunkt in das Innere derſelben legt, gibt ſie den Gliedern die Möglichkeit freier Bewegung oder ſtellt ſie in den Punkt des ſchwebenden Gleichgewichts zweier entgegengeſetzten Bewegungen; die Malerei kann zwar noch nicht wie die Muſik die Zeitfolge als ſolche im Fluſſe der Entwickelung, noch nicht den wirklichen Fortſchritt der Handlung gleich der Dichtkunſt darſtellen, aber ſie greift in das bewegte Leben hinein und hebt einen ſeiner wechſelnden Momente hervor, und wie ſie nicht ſo ſehr die Totalität des Charakters in ihrem Beharren, als die beſondern Erregungen des Gemüths, die beſondern Stimmungen der Seele und die Geberden und Handlungen ergreift, durch die ſie ſich kund geben, gewinnt ſie Halt und Ruhe in der Compoſition des Ganzen, während im Einzelnen die Lebensäußerung des Einen der Beweggrund für die Stellung und Thätigkeit des Andern wird und dadurch der veranſchaulichte Augenblick einen Reichthum von Bewegungen enthüllt, indem die gegenwärtige Lage weder vorher da war, noch nachher da ſein

wird, ſondern auf ihr Vor und Nach hinweiſt. In ſpringenden, ſchwebenden, ſtürzenden, fliegenden Geſtalten freut ſich die Malerei ihrer eigenthümlichen Macht und Herrlichkeit, ihres Vorzuges. Denn indem ſie nicht die an ſich ſeiende Realität der Gegenſtände darſtellt, ſondern ſie nur auffaßt wie ſie uns erſcheinen, ſtatt der Dinge ſelbſt ihr Spiegelbild im Auge wiedergibt und durch das Licht die Geſtalten modellirt, befreit ſie ſich von der Schwere, der die Sculptur in der vollen runden Körperlichkeit ihrer Schöpfungen verhaftet bleibt. Das Werk der Malerei wäre ſteif und ſtarr, das den plaſtiſchen Stil ſtreng einhalten wollte; es legte ſich eine Feſſel an, welche die im Licht ſchwimmenden Farbenbilder der Dinge nicht bindet. Das jüngſte Gericht von Michel Angelo und Cornelius, die Disputa und Transfiguration Raphael's, Kaulbach's Hunnenſchlacht und Homer zeigen den maleriſchen Stil in dieſer Freiheit der Bewegung, in dieſer Löſung des Bannes der Schwere, und der vorzugsweiſe maleriſche Sinn aller dieſer Meiſter offenbart ſich nicht blos in der dramatiſchen Bewegtheit ihrer Compoſitionen, ſondern auch in der Luſt an ſchwebenden Geſtalten und in der Kunſt ſie darzuſtellen.

Mit der Ueberwindung der Schwere hängt auch die der Maſſe zuſammen. Die Architektur wirkt durch die Maſſenhaftigkeit der Gebäude; wenn auch alle Verhältniſſe und Formen im Modell eines Gebäudes richtig angegeben ſind, den äſthetiſch überwältigenden Eindruck gewinnen wir erſt durch die impoſante Größe der Ausdehnung, gegen die wir uns ſelber verſchwindend klein vorkommen; in der Beherrſchung und Beſiegung der Maſſe als ſolcher bewährt ſich hier der Sieg der Idee um ſo herrlicher, je wuchtvoller und ausgedehnter jene hervortritt. Selbſt die Koloſſalgebilde der Sculptur ſind doch klein neben der Pyramide oder dem thurmgekrönten Dom, und das gewöhnliche Maß der Bildſäule nähert ſich dem menſchlichen; es iſt die Schönheit der Form hier das Erſte und Vorwiegende. Die Malerei aber gibt die volle Körperlichkeit ganz auf; ſie geſtaltet nur auf der Fläche, und der geringe Farbſtoff den ſie anwendet, hat nur inſofern Bedeutung als er die Aetherwellen auf eine eigenthümliche Weiſe bricht, einſaugt oder zurückwirft und dadurch verſchiedene Lichtempfindungen in unſerm Auge hervorruft. Das Licht iſt hier der Träger des Kunſtwerks, das an der gröbern feſten Materie nur haftet, nur einen Anhalt gewinnt, aber auf den Wellen des

Aethers durch den Farbenreiz in unſerm Auge lebendig wird. Eine dünne Schicht nebeneinander gelagerter oder miteinander verſchmolzener Metalloxyde wird auf ihrer Oberfläche der Anlaß für die Lichtſchwingungen, die unſer Auge treffen, die unſer anſchauender Geiſt wieder zu dem Bilde verbindet, in welchem er den Geiſt und die Phantaſie des Malers wiedererkennt.

In der Architektur hatten wir die Darſtellung allgemeiner Ideen und Geiſtesrichtungen mittels allgemeiner Weltkräfte unter der Herrſchaft des Geſetzes, das durch die Conſtruction ſelbſt in ſeiner Strenge als die unverrückbare Grundlage alles Beſondern erſchien; die Plaſtik ſprach das Weſen des perſönlichen Geiſtes in der Totalität des Charakters aus, und veranſchaulichte in der Geſtalt des Leibes den gattungsmäßigen Typus, das ewige Ideal; die Malerei ſchreitet zum beſtimmten Ausdruck des Individuellen und in der Beſonderheit Eigenthümlichen fort, und hält ſich auch bei dieſem an das Momentane, indem ſie ſelbſt das flüchtigſte Spiel innerer Regungen offenbart. Das Rauhe, Wilde, Zerklüftete, Zerriſſene, Phantaſtiſche nennen wir vorzugsweiſe pittoresk in der Natur; an der glatt ſitzenden neuen Uniform geht der Maler vorüber und hält ſich lieber an den Bettlermantel, ſtatt des neuen regelmäßig gebauten und gleichmäßig angeſtrichnen Hauſes wählt er lieber die Ruine, und ſucht den ſorgſamen Anzug des zu porträtirenden Mädchens durch eine vom Wind zerkräuſelte Locke oder gelöſte Schleife maleriſch zu machen. Erinnern wir uns daran daß alles Leben ſich nicht *aus* Geſetzen, ſondern aus Principien, aus realen Keimen *nach* Geſetzen entwickelt, die jegliches mit der ihm eigenthümlichen Kraft auf eine originale Weiſe erfüllt, ſodaß nicht einmal zwei Baumblätter oder zwei Naſen einander völlig gleich ſind, wenn auch jeder Roſenſtock die ſeiner Gattung zukommende Norm der Blattſtellung genau einhält und der kaukaſiſche Typus in allen Europäern ſich ausſpricht. Die Aegypter unterſcheiden auf ihren Reliefs die eigene Nationalphyſiognomie von der des Juden und Negers, aber ſie charakteriſiren die Individualitäten nicht als ſolche, und die griechiſchen Plaſtiker bilden im griechiſchen Profil ein Ideal, das dem modernen Phyſiognomiker Lavater ſo verhaßt und langweilig war, weil ſich das Abſonderliche in ihm nur ſchwer oder gar nicht ausprägt. Der Maler hält ſich dagegen an jene originale Triebkraft des Einzelnen, er geht ihr nach und verhilft ihr zu ihrem Recht, und wenn Nothwendigkeit und Willkür ſtreiten,

tritt er lieber auf die Seite der letztern, weil auch in der Verirrung doch die Freiheit des eigenthümlichen Selbstes sich bethätigt. Zugleich aber steht jedes Lebendige im allgemeinen Weltzusammenhang, und die verschiedenen Individuen treffen in ihrer Entwickelung aufeinander, ihre Bahnen kreuzen sich, ohne daß dies Zusammentreffen von einem oder dem andern beabsichtigt gewesen wäre, und was wir so ohne unser Wollen und Zuthun erfahren, was sich so für uns ereignet ohne daß wir den Grund erkennen, das nennen wir das Zufällige.

Indem die Malerei das Gesammtleben und die Wechselwirkung der Dinge darstellt, wendet sie sich darum auch mit Vorliebe dieser bunten Fülle des Mannichfaltigen, diesen zufälligen Einflüssen des einen auf das andere zu. Das Ideal der Plastik ruhte als ein Organismus selbstgenugsam in seiner Vollendung; der Maler taucht seine Gestalten in das Wechselleben der ganzen Natur; eine gemeinsame Luft umfließt, ein gemeinsames Licht umstrahlt sie alle, und reflectirt in einem tausendstimmigen Echo von einem Gegenstande zum andern, und die Thätigkeit des Einen wird stets zum Motiv der Bewegung oder Empfindung für das Andere, jegliches greift theilnehmend ein in den allgemeinen Proceß der Entwickelung, an jeglichem erscheint der ihm zufällige Einfluß der Umgebung mitgesetzt. Und so können wir sagen: die Malerei schildert das Individuelle der einzelnen Wesen und Kräfte in seinem freien Trieb, in seiner originalen Entwickelung zugleich wie es die Einflüsse der Außenwelt absichtslos erfährt. Statt strenger architektonischer Regelrichtigkeit gilt darum das Ungeordnete, Trümmerhafte oder Ueberwuchernde für malerisch, wenn durch das scheinbar Zufällige die Basis der Symmetrie und in der Zusammenstimmung des Mannichfaltigen die Einheit und das Gesetz als Harmonie empfunden wird. Ohne dies Letztere hätten wir Verwirrung und Zerstörung; das Schöne erfreut uns eben dann wann in und durch die Freiheit die allgemeine Norm der Weltordnung nicht aufgelöst, sondern erfüllt wird. Wir sehen dann das Spiel selbständiger Kräfte wie es dem gemeinsamen Lebensgrund entsprungen ist und in seiner Regsamkeit und Fülle wieder zusammenstimmt.

Dem Willkürlichen und Zufälligen in der Außenwelt entspricht in der Seele des Künstlers das Phantastische, indem die Phantasie sich von der Regel des Verstandes entbindet und mit den Formen und Normen der Wirklichkeit spielt. Die Architektur

kann ihm höchstens im Ornamente einmal Raum geben; die Plastik schließt es von der klaren Bestimmtheit ihrer Gebilde aus; wie aber die Malerei nicht blos das helle Tageslicht sondern auch Dämmerung und Nacht wiedergibt, und dabei der Ahnung des Beschauers vieles überlassen muß, so erlaubt sie dem Künstler ein freieres Spiel mit den Formen der Natur, sobald er sich nur nicht in tolle Wesenlosigkeit und wirre Gespensterhaftigkeit verirrt und leere Fratzen schafft, sondern die tiefsinnige Innerlichkeit des Gemüths sich darin offenbart, wie bei Albrecht Dürer, oder das Maß und die Harmonie der Composition und der Adel des Stils das Einzelne wieder dem besonnenen Geiste unterwirft, wie bei Kaulbach. Auf dem verwandten Gebiete der Poesie wäre Shakspere vor allen zu nennen, während unsere romantische Schule sich häufig in gehaltlose Gaukeleien oder in wahnsinnigen Spuk verlor.

In der Architektur wie in der anorganischen Natur herrscht Nothwendigkeit; der plastische Charakter erfüllt sich mit dem objectiven Gehalt des Wahren und Guten; in der Malerei waltet das Individuelle in seiner Selbständigkeit, aber so daß aus Willkür und Zufall die freie Harmonie des Ganzen geboren wird. Oder um einen geistvollen Ausspruch Schnaase's in den Zusammenhang unserer Entwickelung aufzunehmen: „Die drei Künste schreiten in einer natürlichen Ordnung fort, jede folgende faßt ein immer tieferes geistiges Princip auf: die Architektur nur das Leben äußerer Ordnung, wie es auch in der unorganischen Natur erscheint, die Sculptur das Leben des natürlichen Organismus, die Malerei das geistige Gesammtleben der Welt. Dieses Gesammtleben aber läßt sich überall nicht in einzelnen bestimmten materiellen Stoffen nachweisen; es rinnt nicht in bestimmten Adern und Nervenfäden, sondern es ist durch die feinste Berührung der Dinge miteinander hervorgebracht. Es setzt dabei die andern materiellen Regionen voraus, aber weil es an ihrer Schwere nicht haftet und sich nur über ihnen und nachdem sie vollendet sind, entwickelt, so haben sie für dieses geistige Leben keine Bedeutung durch sich selbst, sondern nur durch ihren Schein, der Raum, der Körper nicht wirklich, sondern nur durch seine Lichtwirkungen, durch Perspective, Schatten u. dgl.

In dem Gesammtleben ist das Besondere dem Ganzen untergeordnet, das durch die Wechselergänzung der Einzelnen sich vollendet. Wollte die Malerei darum eine besondere Gestalt so für

ſich vollenden, in ihr das Ideal ſo unmittelbar darſtellen wie es die Sculptur thut, ſo würde ſie gleich dieſer die Geſtalt aus der Umgebung herausheben. Wie ſie aber die Umgebung in ihr Werk mit hereinzieht und zur Charakteriſtik auch der geiſtigen Individualität verwendet, ſo muß dieſe als beſondere Geſtalt ſich wieder dem Ganzen einordnen und fügen, das andere auf ſich wirken, ſich in der Beziehung auf das andere darſtellen laſſen; die einzelne Geſtalt iſt hier nur ein Theil, der ſeine Stellung, ſein Licht im Ganzen empfängt und dieſem dienen muß.

Wenn Teichlein einmal ſagt: „die Plaſtik realiſirt das Ideal, die Malerei idealiſirt das Reale," ſo können wir auch dieſes Wort uns hier aneignen. Denn das Reale exiſtirt in der Vielheit einander ergänzender, für- und miteinander lebender Weſen, und die Malerei zeigt die Schönheit und Einheit welche in der Fülle und dem Reichthum des Lebens ſich offenbart, wo zwar alles Beſondere für ſich ein Begrenztes und Bedingtes iſt, aber aus der gegenſeitigen Ergänzung und Wechſelwirkung aller Dinge ein in ſich Geſchloſſenes, harmoniſch Vollendetes hervorgeht. Jenes Geſammtleben kann die Malerei nur wiedergeben inſofern ſie auf die Materialität der Dinge verzichtet und nicht gleich der Sculptur die volle runde Körperlichkeit darſtellt, ſondern nur deren Erſcheinung wie ſie für das Auge iſt. Es iſt hier nicht die Macht der Schwere welche die Geſtalt und ihre Glieder, welche den Aufbau des Ganzen zuſammenhält, ſondern der beſeelende Geiſt, das innere Leben, welches die äußere Form beſtimmt und in ihr ſich ausdrückt. Das Selbſt des Menſchen iſt für uns in der chriſtlich germaniſchen Welt das Ich geworden, den Hellenen war es der organiſche Leib, der Geiſt war nur das Idol (εἴδωλον), das Schattenbild, wie es gleich am Anfang der Ilias heißt, daß der Zorn des Achilleus die Seelen vieler edeln Helden zum Hades hinabgeſandt, ſie ſelbſt (αὐτούς) aber zum Raub den Hunden und Vögeln dahingegeben, wie es in der Odyſſee von Herakles heißt, daß ſein Schattenbild in der Unterwelt ſei, während er ſelbſt (αὐτός) im Olymp mit der Göttin der Jugend vermählt ward. So ergriff denn der Hellene die Leibesſchönheit in ihrer Totalität und ward Plaſtiker, während die neuere Zeit ſich in das Seelenleben, die Gemüthsinnerlichkeit vertiefte und ſich zur Malerei wandte.

Doch würde die Malerei als Kunſt und die Sicherheit ihrer Wirkung, ihres Verſtändniſſes völlig unmöglich ſein, wenn ihr

nicht die große Wahrheit zu Grunde läge daß ein und daſſelbe Princip, welches die Welt der Gedanken im Bewußtſein erzeugt und zum ſittlichen Charakter ſich geſtaltet, auch als leibbildende Lebenskraft ſich den phyſiſchen Organismus bereitet, und darum der Körper nicht blos für die allgemeinen geiſtigen Thätigkeitsweiſen zweckvoll gebaut, ſondern auch den originalen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Seele entſprechend iſt, wie z. B. das maleriſche Talent mit dem feinen Farbenſinn des Auges, die muſikaliſche Empfindungs- und Geſtaltungskraft mit dem genauen Unterſcheidungsvermögen der Töne im Ohr zuſammentrifft. Darum vermögen denn auch die einzelnen Regungen der Seele ſich in Mienen und Geberden des Leibes kund zu thun, und gerade hierauf kommt es der Malerei an, indem ſie den Ausdruck des Seelenlebens vorwiegend ſich zur Aufgabe macht. Seelenſpiegel aber iſt zunächſt das Antlitz, und hier wieder vor allem das Auge. Das innere Leben, das für die Sculptur im ganzen Leibe ergoſſen war, concentrirt ſich für die Malerei im Blick. Aus dem Kryſtall des Auges leuchtet der perſönliche Geiſt mit ſeiner bleibenden Geſinnung wie mit ſeinen flüchtigſten Empfindungen; da blitzt der Muth, da ſtrahlt die Freude, da umgibt ſich Trauer und Wehmuth wie mit zartem Schleier und bricht die Begeiſterung mit zündendem Feuer hervor. Unterſtützt von der Beſchattung der Augen und von der Richtung ihres Glanzes, beruht der Blick doch weſentlich auf dem Hindurchwirken des innern Nervenlebens, welches das ausſtrahlende Licht ebenſo mit ſeiner Empfindungsfülle begabt, wie der Sänger die Stimmung ſeiner Seele, den Gehalt ſeiner Bruſt in den Luftſtrom ergießt, den er zum Ton erregt und aus dem Munde hervorſendet, ſodaß ein Geiſt dem andern hier im Laut und dort im Blick durch Luft und Licht die Stimmung des eigenen Gefühls vermittelt und durch Auge und Ohr im andern das verwandte Gefühl erweckt. Dem Laut vermögen wir jetzt nicht blos unſere Empfindung anzuvertrauen, ſondern durch die Artikulation machen wir ihn auch fähig zum beſtimmten Gedankenausdruck im Wort: ſollte es aber einer höhern Organiſation nicht vergönnt ſein auch den Aether auf eine ähnliche Weiſe zu geſtalten, wie der Menſch es jetzt durch die Sprache mit der Luft vermag? Der Schmerzens- oder Freudenſchrei ſowie der Geſang der Thiere iſt ſolch ein analoger Empfindungsausdruck, über den die artikulirte Sprache ſich zur Gedankenmittheilung erhebt. Weſen die die vom Auge

reflectirten Aetherwellen nicht blos mit ihrem geistigen Gefühl beseelen, wie der Mensch es vermag, sondern ihnen auch die Bestimmtheit des Gedankens einbilden könnten, gewännen damit eine soviel innigere, raschere, weitreichendere Mittheilungsweise, als die Wellen des Aethers feiner, beweglicher, verbreiteter sind denn die der Luft. Wieviel vermögen wir jetzt uns schon von den Augen abzusehen! Warum sollen wir nicht ein Mehreres hoffen?

Einstweilen versteht die Malerei den Zauber des Blicks und spricht seine Sprache. Geschichtlich lernte sie in der christlichen Zeit, ihrer eigentlichen Aera, die Empfindung eher im Angesicht, in der Bewegung und der durch sie bedingten Stellung des Körpers ausprägen, als sie der Schönheit der Gestalt sich bemächtigte und ihre Rundung durch Licht und Schatten naturtreu zu modelliren verstand. Und so gilt ihr vom Leibe nur dasjenige was zum geistigen Ausdruck dient; die übrigen Theile verhüllt sie lieber im Gewande, um nicht durch sinnliche Reize das Auge abzuziehen von der Hauptsache. Aber durch die Haltung des Körpers, durch das Kleid und durch die ganze Umgebung des Menschen, die sie in den Kreis ihrer Darstellung zieht, sucht sie das Gepräge des innern Lebens anzudeuten, das uns durch Zeit und Ort, Berufsgeschäfte, Einrichtungen und Verkehrsverhältnisse ebenso angebildet wird, als wir wiederum diese Außenwelt nach unserm Sinne formen und unsern Sinn dadurch kund geben, wie Faust in Gretchen's Zimmer sagt:

> Ich fühl', o Mädchen, deinen Geist
> Der Füll' und Ordnung um mich säuseln,
> Der mütterlich dich täglich unterweist,
> Den Teppich auf den Tisch dich reinlich breiten heißt,
> Sogar den Sand zu deinen Füßen kräuseln.

So haben wir auch hier wieder das Gesammtleben, die Wechselwirkung der Innen- und Außenwelt, des Geistes und der Natur als den rechten Begriff des Malerischen gefunden.

Perſpective, Schatten und Colorit.

Die Malerei gibt das Bild der Welt wie ſie Erſcheinung iſt, das heißt wie ſie im menſchlichen Auge mittels der Aetherwellen ſich ſpiegelt, empfunden und vorgeſtellt wird. Die Subjectivität des Auffaſſenden iſt hier der Mittelpunkt, von dem Alles ausgeht oder auf den Alles bezogen wird; die Gegenſtände werden nicht dargeſtellt wie ſie an ſich ſind, ſondern wie ſie auf einem beſtimmten Standpunkt erſcheinen. In der Architektur wirkt die Größe des Werks als ſolche; in der Malerei werden die Gegenſtände nach ihrem Verhältniß zueinander gemeſſen, und die einen Zoll große Figur kann ein Rieſe ſein, wenn die Umgebungen ſo klein gehalten ſind daß jene in Bezug auf ſie hervorragt. In der Plaſtik ſahen wir die ganze Geſtalt in ihrer vollen runden Körperlichkeit, wir konnten ſie umwandeln und eine Fülle von Bildern dadurch im Wechſel der Standpunkte gewinnen; die Malerei hebt nur die von einem beſtimmten Ort aus ſichtbare Seite der Dinge hervor. Hier kann der Sehpunkt in gleicher Höhe mit den Gegenſtänden liegen, oder wir können ſie von oben, wir können ſie von unten wie aus der Tiefe erblicken, was man durch Vogel- und Froſchperſpective zu bezeichnen pflegt. So erſcheinen die Dinge auf mannichfache Weiſe verändert oder verkürzt; aber ebenſo gewähren ſie durch ihre eigene Bewegung verſchiedene Anſichten, welche uns eine Geſtalt nicht in der ganzen Entfaltung ihrer Ausdehnung, ſondern in einer Verſchiebung und Verdeckung einzelner Glieder und einem ſtärkern Hervortreten anderer zeigen. Der Maler welcher dies auffaßt, ſtellt dadurch die Bewegung des Lebens dar, und ſtatt der einen ruhenden Geſtalt der Plaſtik kann er uns den Menſchen in einer Menge von Figuren zugleich und damit von verſchiedenen Seiten, in verſchiedenen Stellungen, in ſtehenden, gehenden, fliegenden, ſtürzenden Geſtalten, in ganzer Ausdehnung wie in vielfachen Verkürzungen darſtellen. Es war wol nur ein Scherz wenn Giorgione einen Ritter ſo malte daß neben der Vorderanſicht auch die Rückſeite und das Profil in Spiegeln ſichtbar wurde, um dadurch den Streit über die Vorzüge der Sculptur und Malerei für ſeine Kunſt entſcheiden zu helfen. Die Malerei hat ihren Vorzug darin daß ſie ſtatt der einen in ſich abgeſchloſſenen viele aufeinander bezogene Geſtalten in den mannichfaltigſten Stellungen und Bewegungen, die hier durch kein Geſetz der

Schwere gebunden ſind, veranſchaulicht. Man denke nur an ein Werk wie das jüngſte Gericht von Michel Angelo! Aber man halte zugleich feſt, daß hier im Kampf und Sturz der Verdammten auch die gewaltſamſten Bewegungen und die ſtärkſten Verkürzungen durch die Sache bedingt und gerechtfertigt, ja gefordert ſind, daß es aber eine zum Verfall der Kunſt hinführende Verirrung ſeiner Schüler war, wenn ſie die von innerer Erregung und Thätigkeit hervorgetriebenen, angeſchwellten Muskeln nun auch dann wiederholen wo kein Grund derſelben vorhanden war, wenn ſie mit gewagten Stellungen und kunſtreichen Verkürzungen ihre Bravour auch auf Altarbildern zeigten, die ſich ihrem Begriff nach dem feierlichen Ritus des Gottesdienſtes anſchließen und die Geſtalten darum in klar entfalteter Würde und Ruhe zeigen ſollen. Bewegungen die kein inneres geiſtiges Motiv haben, ſind ein unerquickliches Zappeln und Strampeln, das die Kunſt zu meiden hat, damit die in der Sache begründete, der Idee entſprechende Bewegung in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigt, in ihrer Bedeutung erkannt werde.

Der realiſtiſche Maler nimmt nun einen beſtimmten Augenpunkt an, von welchem aus alle Geſtalten erblickt ſein ſollen, ſodaß man tieferſtehenden auf die Köpfe, höherſtehenden in die Naslöcher ſieht; die idealiſirende Freiheit der Kunſt aber befreit uns in dem Raume ſelbſt von ſeinen Schranken, und kommt zu einer viſionsartigen Allgegenwart, wenn ſie für verſchiedene übereinander ſich erhebende Figuren oder Gruppen ebenſo viele Augenpunkte annimmt und ſie uns damit alle Auge in Auge gerade gegenüberſtellt. So läßt uns Raphael ſeinen verklärt in der Höhe ſchwebenden Chriſtus nicht von unten ſehen, wo die Geſtalt ſich verkürzen müßte, und als Correggio in einer Kuppel zu Parma die Himmelfahrt der Maria ſo darſtellte als ob ſie über dem Haupte des Beſchauers vor ſich ginge und demzufolge mit den nackten Beinen der Engelknaben Lurus trieb, ſo ſagten ſchon die Zeitgenoſſen mit treffendem Witz: er habe ein Froſchragout gemalt. In gleicher Weiſe wie bei der Transfiguration ſind auf der Diſputa und überhaupt im alterthümlichen Stil die in der Höhe thronenden Geſtalten doch ſo behandelt als ob der Beſchauer ſowol ihnen als den Kirchenvätern auf der Erde wagrecht gegenüber wäre. Daſſelbe gilt auch von allen Geſtalten auf dem Bilde der Madonna Sixtina, und Cornelius und Kaulbach haben recht gehabt ebenſo zu verfahren und ſich

nicht irre machen zu laſſen durch einen falſchen Realismus, der die Kunſt ſtatt zur Offenbarerin des Geiſtes und ſeiner Freiheit zur bloſen Abſchreiberin der Außenwelt und der Sinneseindrücke macht.

Sodann erſcheinen uns die Gegenſtände nach den optiſchen Geſetzen um ſo kleiner je entfernter ſie ſind. Der meilenweit abſtehende Berg oder Kirchthurm wird von dem in unſerer Nähe befindlichen Manne überragt, das lange Gebäude ſcheint ſein Dach in dem Maße, als es uns ferner rückt, gegen die Erde hin zu ſenken, die Bäume einer Allee treten für unſer Auge immer näher zuſammen, die Straße wird enger und enger. Man hat die Beſtimmung des Größenverhältniſſes der Gegenſtände nach Maßgabe der Entfernung Linearperſpective genannt, da ſie durch geometriſche Linienconſtruction beſtimmt wird. Hiermit hängt zuſammen daß kleine Dinge nur in der Nähe geſehen werden, in der Ferne aber unmerklich werden und verſchwinden, ebenſo daß das Detail bei wachſender Entfernung ſich in den Eindruck gemeinſamer Maſſen auflöſt: wir ſehen den Berg, aber nicht die einzelnen Steine, den Baum, aber nicht die einzelnen Blätter mit Zacken und Rippen. Die Schärfe der Umriſſe verſchwimmt dadurch auch ins Unbeſtimmte, und dies wird noch vermehrt, weil wir die Dinge nicht durch den reinen Aether, ſondern durch die mit Dünſten erfüllte und bewegte Luft ſehen, die ſich wie ein Schleier zwiſchen uns und jene legt. Eine chineſiſche Verſtandesabſtraction hat nun gemeint das Kleinerwerden der Fernen und das Zerfließen der Umrißlinien ſei ein Fehler, eine Schwäche unſers Sehens und gehe die Gegenſtände ſelbſt nichts an, der Maler habe es alſo zu meiden, zu corrigiren und alles in ſeiner natürlichen Größe und ſcharfen Beſtimmtheit darzuſtellen. Sie verkennt die höhere Vernünftigkeit dieſer ſubjectivſten der bildenden Künſte, die gerade die Darſtellung des vom auffaſſenden Sinn und Geiſt erzeugten Erſcheinungsbildes der Welt ſich zur Aufgabe ſetzt.

Den Eindruck und die Vorſtellung der Körperlichkeit gewinnen wir in einem Zuſammenwirken des Taſtſinns mit dem Geſichte. Das Licht wie es von der himmliſchen Sonne oder einer irdiſchen Flamme ſich ergießt, trifft die ihm zunächſt gelegenen oder direct zugewandten Theile eines Gegenſtandes am ſtärkſten, abgewandte Partien erſcheinen ſchattendunkel, geneigte Flächen in verminderter Helligkeit; unſer Taſten zeigt hiermit das Vor- und

Zurücktreten der Flächen in Uebereinſtimmung, und ohne daß wir es dann ſtets anwenden müſſen, ſchließen wir aus dem Lichteindruck auf die Raumerfüllung und Raumgeſtaltung. Die ſcharfe Grenze zwiſchen Licht und Schatten, oder ihr Verſchweben ineinander läßt uns das Eckige, Kantige vom Gerundeten und Welligen unterſcheiden. Hierzu kommt daß die in das hellere Licht hervorragenden Theile daſſelbe den in deſſen Richtung hinter ihnen liegenden Partien entziehen, oder wie wir ſagen einen Schatten auf ſie werfen. So modellirt ſich uns die Körperwelt in ihren Formen durch Licht und Schatten für das Auge, und die Malerei erreicht innerhalb des Umriſſes der Geſtalt dieſen Schein der Körperlichkeit durch Schattirung, durch die dem Naturbild abgelernte Vertheilung von Licht und Schatten. Auch hier ſchon gilt das Einzelne nicht für ſich, ſondern in ſeiner Beziehung zur Lichtquelle und zum Auge des Beſchauers, ſodaß wir ſogleich wieder dieſes Wechſelverhältniß, im Unterſchiede von der Selbſtändigkeit des Einzelnen, als das Maleriſche gewahren.

Das Gemeinſame eines Ganzen oder das Geſammtleben offenbart ſich aber noch weiter dadurch daß jeder vom Licht beſtrahlte Gegenſtand wie ein Schirm vor andern ſteht, denen er den Anblick oder die Einwirkung der Lichtquelle entzieht, daß er ein perſpectiviſch verſchobenes Bild von ſich als Schlagſchatten auf ſeine Umgebung wirft, nach andern Seiten aber wieder von ſich aus Licht reflectirt. So wird die Schattenſeite des einen durch die Lichtſeite des andern in ſanftem Widerſchein erhellt, und beſonders durch glänzend ſpiegelnde Oberflächen ein vielſtimmiges Echo von Lichttönen hervorgerufen, das Grelle durch fern hereinſpielende Schatten gedämpft, das Dunkle durch hereinſchimmernde Reflere gemildert. Die Wechſelwirkung aller Weſen in der Natur wird auch auf dieſe Art dem Auge im Bild offenbar. Und ein gemeinſames Licht umfließt alle Dinge, und während ganze Maſſen von hellen und ſchattigen Partien ſich ſondern und doch wieder zum Ganzen zuſammenſtimmen, tritt dieſes Ganze und damit das Geſammtleben als das herrſchende auch hier in der Malerei hervor. Sie bleibt innerhalb des plaſtiſchen Princips nachahmend befangen, wenn ſie nur der Modellirung der einzelnen Geſtalten als ſolcher durch Licht und Schatten nachtrachtet; ſie erhebt ſich in ihre eigene Sphäre, wenn ſie eine Fülle von Dingen durch Licht- und Schattenmaſſen gliedert und die einzelnen untereinander durch Schatten die ſie werfen, durch

Licht das ſie zurückſtrahlen, in ihrer Wechſelwirkung und Verbindung zu einem Ganzen zeigt, welchem ein gemeinſamer heller oder dunkler, ernſter oder heiterer Ton eine Stimmung verleiht, die ſich über das Beſondere in der Art verbreitet daß es nirgends in greller Weiſe für ſich aus ihr hervortritt. Licht und Schatten nehmen in ihrer Kraft und Beſtimmtheit mit der wachſenden Entfernung ab, und indem dies der Linearperſpective entſpricht, erhält ein Bild Haltung, wenn die Abſtufungen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes wohl bewahrt und durch ſtetige Uebergänge vermittelt ſind, ſodaß jeder Gegenſtand durch Größe, Formenbeſtimmtheit, Licht und Schattenſtärke zumal ſeine genau und klar bezeichnete Stellung im Ganzen hat, und die Dinge der Nähe und Ferne nicht untereinander fallen, ſondern ihren Stand behaupten.

Das Licht aber wird, wenn es die Körperwelt berührt, von ihr modificirt, und je nach der Geſchwindigkeit der Schwingungen ſeiner Strahlenwellen gewinnen wir den Eindruck der verſchiedenen Farben. Von den Körpern wird der volle Strahl bald gebrochen, bald zerlegt, bald wird ein Theil abſorbirt und ein anderer reflectirt, der dann unſer Auge trifft. In der Farbe erſcheint uns der Körper nicht als ein außen angeſtrichener, ſondern durch ſein Verhalten zum Licht offenbart ſich uns ſein inneres Weſen mit jener Wärme und Friſche, die einen Goethe zu dem Ausſpruch veranlaſſen konnte: „Alle Darſtellung der Form ohne Farbe iſt ſymboliſch, die Farbe allein macht das Kunſtwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit.“ Er that es im Anſchluß an Diderot's Wort: „Die Zeichnung gibt den Dingen die Geſtalt, die Farbe das Leben.“ Wie ein Weſen durch ſeine Bewegungen die Luft in Schwingungen ſetzt und ſich dadurch im Tone kund gibt, ſo ſehen wir ſeine noch viel feinern Lebensregungen durch Vermittelungen der Aetherwellen, und empfinden ſie als Farbe.

Auf Lebhaftigkeit und Glanz der Farbe beruht ein großer Theil des Reizes der Natur, und hier vermag die Kunſt nicht unmittelbar mit ihr zu wetteifern, geſchweige ſie zu übertreffen. Einzelne neuere Maler haben zwar gerade hiernach getrachtet und ſich bemüht ihre Bilder ſogar um ſeltener oder abſonderlicher Glanzeffecte willen zu malen. Dieſer Verirrung ſetzte Unger in der gediegenen Schrift vom Weſen der Malerei das goldene Wort entgegen: „Die wahre Kunſt verſchmäht das Außerordentliche, weil ſie bei Ermittelung der Geſetzlichkeit des

Ordentlichen vollauf zu thun findet ohne ihr Ende je zu erreichen."

Unſer Auge hat das Verlangen nach dem ganzen Licht, nach dem vollen Accord der einzelnen Farbentöne; wenn es eine beſtimmte Farbe ſieht, ſo ergänzt es von ſich aus die ihr entſprechende. Wir haben bekanntlich drei Grundfarben, blau, roth, gelb, und zwiſchen ihnen liegen violett, orange, grün. Grün enthält was dem Roth fehlt, die Miſchung von blau und gelb. Orange beſteht aus gelb und roth, ihm fehlt das Blau. Darum erſcheinen uns weiße Blumen auf grünem Grund röthlich, und wenn wir ein auf weißes Papier gemaltes blaues Kreuz ſcharf anſehen, und dann von ihm weg auf das weiße Papier blicken, ſo meinen wir dort daſſelbe Kreuz orange zu ſehen, indem unſer Auge an der gereizten Stelle jetzt die ergänzende Farbenempfindung von ſich aus erzeugt. Darum erfreut es uns ſo, wenn die Wirklichkeit dieſem Verlangen nach Harmonie entgegenkommt und an der grünen Roſenknospe in dem hervorbrechenden Blütenblatt das ergänzende Roth enthüllt. Für den Maler ergibt ſich hier die Aufgabe der Farbenharmonie. Um ihretwillen braucht er die einzelnen Lokaltöne nicht abzuſchwächen, er kann ſie ihre vollgeſättigte Kraft entfalten laſſen, wenn er nur jeden einzelnen durch einen oder mehrere ihm entſprechende ergänzt. Die unmittelbare Befriedigung die wir vor Raphael's Madonna della Sedia empfinden, liegt neben der in ſich gerundeten Compoſition und neben der Innigkeit und lieblichen Klarheit des Seelenausdrucks auch darin begründet daß roth, blau, gelb und die daraus gemiſchten Farben in einer Weiſe zur Wirkung kommen welche ſtets die eine durch die andere ergänzt; könnte man dieſe Farbenſtrahlen im Brennglas vereinigen, wir würden die Empfindung des reinen Lichtes haben. Damit aber jede Farbe zur Wirkſamkeit komme, muß die Ausdehnung die ihr auf einem Bilde gewährt wird, im umgekehrten Verhältniß zu ihrer Leuchtkraft ſtehen, und das Roth z. B. einen um ſo kleinern Raum einnehmen, als es das Braun an Helligkeit übertrifft. Wenn indeß auch ein Maler die einzelnen Lokalfarben treu wiedergäbe, die Gegenſtände ſo wählte daß der volle Lichtaccord erſchiene, ſo würde ſein Gemälde dennoch einem illuminirten Kinderbilderbogen gleichen. Denn beim Illuminiren wird eben das Einzelne für ſich angeſtrichen; das wahre Malen unterſcheidet ſich durch die Rückſicht auf das Ganze, durch die Auffaſſung der gegenſeitigen

Reflexe, durch die Zuſammenfaſſung alles Beſondern in einem gemeinſamen Ton.

Im Bilde ſoll uns nicht blos die vielſtimmige Harmonie der Farben einen Erſatz für den Zauber des natürlichen Lichtglanzes und einzelner lebhafter Farbenreize gewähren; der Künſtler kann die Stimmung der Natur im Ganzen wiedergeben und mittels ihrer auch dem Einzelnen eine ſonſt unmögliche Wirkſamkeit ſichern. Man betrachte ein Atlaskleid von Mieris, wie es glänzt und ſchimmert im Bilde; man decke nun das übrige Gemälde zu, und jenes wird ſchmuzig und düſter ausſehen. Aber weil alle Farben ſeiner Umgebung tief und dunkel gehalten ſind, erlangt es im Zuſammenſein mit ihnen ſeine leuchtende Wirkung. Unſer Farbenmaterial hat weder ätheriſche Reinheit noch Leuchtkraft, es ſtrahlt das Licht zurück, aber erzeugt es nicht; der Natur, namentlich dem freien Farbenſpiel im Glanz der Sonne mit Luft und Waſſer gegenüber, erſcheint es grell und dennoch ſtumpf und kalt. Unſer hellſter Farbſtoff kann das Weiß in ſeiner Reinheit, aber nicht als blendenden Glanz wiedergeben. So wird es für Glanzlichter ganz naher Gegenſtände aufgeſpart; aber um ſo viel ſchwächer es ſelbſt iſt wie dieſe, um ſo viel tiefer wird das ganze Bild zu halten ſein, um ſo viel muß auch die Naturfarbe der andern Gegenſtände abgedämpft werden.

Auch abgeſehen von dem ſchillernden Glanz der Seide oder dem weichen milden Schein des Sammts erſcheint die Farbe eines Gewandes und ebenſo aller Gegenſtände anders im Licht, anders im Schatten. Der letztere verdunkelt die Lokalfarbe und läßt ſie nicht zur Geltung kommen, ſondern erſetzt ſie durch eine verwandte von tieferem Ton. Aber hier iſt kein ſcharfer Uebergang bei der Wellenlinie gerundeter Körper, ſondern dieſelbe modellirt ſich dem Auge durch die Vermittelung eines Halbſchattens und ſein Verſchweben ins Helle und Dunkle. Und ſo treten zwiſchen die beiden Farben der Licht- und Schattenpartie noch aus beiden gemiſchte Uebergangstöne, die man gebrochene Farben nennt, indem in ihnen die reine Kraft der Extreme ermäßigt oder gebrochen erſcheint, und ſo gelingt es eine Lichtempfindung in die andere allmählich verklingen zu laſſen. Gegen den Umriß hin wird der Schatten des runden Körpers, z. B. einer Säule, durch das von der andern Seite ihn umfließende Licht wieder etwas erhellt, und darum auch wieder die gebrochene Farbe des Halbſchattens angewandt, was den Eindruck einer

jenſeits der Grenze der Sichtbarkeit ſich fortſetzenden Körperlichkeit hervorruft. Die Farbencontraſte verſchiedener Dinge aber finden ihre Verſöhnung und Verſchmelzung gerade dadurch daß ſich in den Schattenſtellen eines jeden von ihnen ſchon andere Farben einſtellen, und dieſe durch die gebrochenen Farben der Halbſchatten verbunden werden. Der Schatten dämpft an ſich die Macht einer jeden Lokalfarbe, und im verminderten Lichtquantum wie in der Dämmerung nähern ſich die verſchiedenen Eindrücke einander. Die friedliche Löſung der Gegenſätze, die das göttliche Auge im Univerſum ſieht, das menſchliche im Bruchſtück ſeines Geſichtskreiſes oft vermißt, aber ahnungsreich fordert, wird auf ſolche Weiſe für das Kunſtwerk im engen Raume möglich, und indem es ſo das Weſentliche der Natur offenbarend hervorhebt, tritt es ihr gegenüber in ſein Recht und ſeine Würde.

Die Wechſelwirkung der einzelnen Dinge zum Ganzen wird unſerm Auge beſonders dadurch erkennbar daß jeder Körper die Farbenſtrahlen, welche ſeine Oberfläche zurückwirft, nach allen Seiten hin entſendet; wir empfinden ihren Reiz in unſerm Auge, aber dieſe Strahlen ſind ebenſo auf unſerer ganzen ihnen zugewandten Körperhälfte, wie in der ganzen Umgebung vorhanden, abgeſtuft im Verhältniß der Nähe und Ferne. Jeder Körper empfängt von den andern Körpern, die ihn umgeben, einen mannichfaltigen farbigen Abglanz, der zwar gegen die Macht der von der Sonne ausgehenden Beleuchtung und der dadurch hervorgerufenen Lokalfarbe gering erſcheint, nichtsdeſtoweniger aber vorhanden iſt. Will man ihn deutlich ſehen, ſo laſſe man den Widerſchein eines rothen, von der Sonne beſchienenen Tuches auf ein weißes Papier fallen, oder beachte wie die innerhalb einer Straße aufgeworfenen Schneehaufen in ihren Schatten die Farbe des neben ihnen ſtehenden Hauſes zeigen. Die farbigen Lichtreflexe, die das ſowol durchſichtige als ſpiegelnde Waſſer wirft, beſtrahlen mit ihrem Widerſchein die Schattenpartien der Häuſer an den Kanälen Venedigs, oder der Schiffe und der Geſtalten die ſich auf den Wellen bewegen. Daher verſchwindet dort der eintönig dunkle Schatten für das Auge, und die Welt erſcheint ſo lichtklar, ſo farbenheiter, ſo prachtvoll, daß die dortigen Maler, durch die Natur ſelbſt auf das Studium des Colorits gewieſen, alles hell in Hell malen und mit Licht in Licht modelliren lernten. Und was bei ihnen ſo deutlich vorlag das

findet ſich minder bemerklich überall; die den Sonnenſtrahlen abgewandten Theile der Körper werden durch das zerſtreute Licht, durch die beleuchtete Atmoſphäre einigermaßen erhellt, empfangen aber zugleich den Widerſchein der beleuchteten Gegenſtände um ſie herum und damit einen Anhauch von der Farbe derſelben. Dieſes wechſelſeitige Beſchatten und Beleuchten der Dinge, dieſes vielſtimmige Farbenecho zu verſtehen und dadurch ein Bild des Geſammtlebens zu gewinnen iſt die Aufgabe des Malers.

Im Ineinanderſpielen von Licht und Schatten, in ihrem Verſchweben und Verzittern ineinander entſteht das Helldunkel. Sein Zauber beſteht einmal in jenem ſüßen Dämmerſchein, der ſich dadurch bildet daß die verſchiedenen farbigen Strahlen ineinander verſchmelzen, wie in dem Innern einer Kirche mit gemalten Fenſtern; dann beſonders darin daß Licht und Schatten ſich vermählen, daß nirgends ein grelles Licht hervorſticht, nirgends ein völliges Dunkel die Formen und ihre Modellirung umfängt, ſondern jenes zart gedämpft und dieſes durch ſanften Widerſchein erhellt und verklärt wird. Lichtreiche helle Farben in Schattenpartien, lichtarme Farben an den ins Licht hervorragenden Stellen helfen hier trefflich mit. Wir ruhen im Schatten dichtlaubiger grüner Bäume, aber die ganze Atmoſphäre iſt ſonnenheiter und der Himmel blauglänzend und die goldenen Strahlen blitzen da und dort herein und werden von den windbewegten Blättern reflectirt. In dieſem Spiel von Licht, Schatten und Farbe wird auch die Schärfe der Formenumriſſe gemildert und ein mehr muſikaliſcher Ausdruck des Gemüths mit ſeiner Empfindungsfülle tritt an die Stelle der plaſtiſch klaren Anſchauung. So malte Correggio ſeine wonnetrunkene Jo, ſeine büßende Magdalena in dieſer Waldesgrüne. Wenn aber die Holländer in Rotterdam und andern Städten die Kanäle zwiſchen den Straßen mit einer Allee bepflanzten, ſo gewannen auch ſie ſtatt der venetianiſchen Lichtfülle im Kampf und der Wechſeldurchdringung des Schattens der Bäume und der Lichtſpiegelungen der Wellen alle Reize eines Helldunkels, für die ihren Malern die Augen aufgehen mußten, und die dann auch bei der Darſtellung von Innenräumen zur Wirkſamkeit kamen. Rembrandt liebt mehr den Kampf und die Nacht, aber um auch in der Schroffheit der Contraſte noch die Harmonie ſiegen zu laſſen und in die tiefſten Schatten hinein doch die Formen und ihre Bewegung zu tragen und darin ebenſo auf- als untertauchen zu laſſen. Doch darf man wol ſagen daß

bei ihm die hereinbrechende Nacht das Licht zu verſchlingen droht, während dieſes bei Correggio alles Dunkle verklären will.

Zum vollen Verſtändniß des Helldunkels iſt freilich noch die zwiefache Wirkung der Luftperſpective vorauszuſetzen. Die Luft ſelbſt iſt körperlicher Art und viele kleine Körper ſchwimmen in ihr; ſo bildet ihre größere Maſſe, die ſich zwiſchen uns und entfernten Gegenſtänden befindet, immer ein Hinderniß für die ſcharfe Auffaſſung der Farben und Formen, mehr in unſerm Norden als im hellen Süden, deſſen durchſichtige Luft uns manchmal an beſonders klaren Tagen überraſcht, wenn wir auch unter unſerm Himmel Formen und Farben weithin in jener duftloſen Klarheit erblicken, die van Eyck und ſeine Schüler auf ihren Bildern anwandten um die unverſchleierte Herrlichkeit einer gottdurchwirkten Natur darzuſtellen. Die Luft iſt nicht farblos. Die fernen Berge erſcheinen uns blau, ebenſo das Gewölbe des Himmels, weil wir hier keine Lokalfarbe, ſondern die der Luft ſelbſt wahrnehmen. Je weiter die Gegenſtände von uns abſtehen, deſto dichter webt ſich dieſer Schleier der Luft, der die Farben jener umzieht und ſich mit ihnen verbindet oder ganz an ihre Stelle tritt. Die Haltung die wir für das Gemälde durch die Bewahrung der Linearperſpective und der nach Maßgabe der Abſtände ſich vermindernden Lichtſtärke und Formenſchärfe verlangten, findet durch ihre Verbindung mit der Luftperſpective und deren Abſtufung ihre Vollendung, und der Duft der Ferne ſondert ſie von der Nähe; und doch hält die gemeinſam umfließende Luft die Dinge wieder zuſammen und erleichtert die Harmonie ihrer Wechſelwirkung.

Und die Luft ſelbſt erfährt von der Sonne oder vom Mond wechſelnde Beleuchtungen. Die kühle Friſche des Morgens nach dem Aufgang und der warmgelbe Ton des Abends vor dem Untergang der Sonne ſind allen bekannt. Sie ergießen ſich über die ganze Landſchaft, über das ganze Bild und modificiren die einzelnen Lokalfarben im Licht wie im Schatten eine jede in ihrer Weiſe. Trefflich ſagt Viſcher hierüber: „Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und ſchwer, kalt und herb, wehmüthig, bang, düſter, traurig: das alles liegt im Tone der bloſen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang; jetzt legen ſich dieſe Stimmungen mit der ſanftern und feurigern Kraft des Bräunlichen, Röthlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann ſich zu ſtarken Farben

ſteigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Roth über eine Scene oder Landſchaft verbreiten, ſo ſind es doch nicht blos die brennenden Hauptlichter, ſondern es iſt noch mehr das unbeſtimmtere Verſchweben dieſer Glut in den nicht unmittelbar beleuchteten Theilen, was den Ton bildet, und dieſelbe Zartheit des Gefühls und Pinſels fordert wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht ſchon an ſich der ganze Ton, ſo hätten jene beſtechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin beſonders das beunruhigende, unkünſtleriſche Violett nicht geſpart iſt, freilich das Geheimniß des Tones erſchöpft. Zu dieſem Geheimniß gehört nun daß der Hauptton unbeſchadet der Einheit ſeiner Herrſchaft ſich in die untergeordneten Lokaltöne zerlege, deren Urſache darin liegt daß die Luft an den einzelnen Stellen theils an ſich da geſchloſſener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer iſt, theils mit den Lokalfarben der Gegenſtände ſich zu eigenthümlichen Farben miſcht."

Wohl hat Viſcher recht hier von einem Geheimniß zu reden. In aller Kunſt iſt etwas Unſagbares. Wenn ſich das innerſte Weſen wie die äußere Erſcheinungsvollendung eines Werks erſchöpfend in Begriffe faſſen und in Worten darlegen ließe, ſo wäre es ein weiter Umweg des Künſtlers durch jahrelange Arbeit etwas zu Stande zu bringen was ſich mittels der Rede ja ſo leicht und in ſo kurzer Zeit veranſchaulichen und mittheilen ließe. Wie ein Bilderbogen illuminirt werden ſoll das läßt ſich beſchreiben, aber die naturwahre Vollendung des Colorits mit dieſem Ineinanderſchmelzen der mannichfaltigſten Farben im Wechſelſpiele ſo vieler Bedingungen und in dieſem allen der harmoniſche Einklang zum Ganzen, das iſt etwas das geſehen, empfunden und gemalt ſein will. Daß die Farben nicht blos nebeneinander liegen, ſondern ineinander ſpielen iſt die Aufgabe des Malers; die Zeit kommt ihm dabei zu Hülfe, ſie läßt unter Mitwirkung des Lichts und der Atmoſphäre das Einzelne zum Ganzen verſchmelzen und verleiht dem Bild einen ſanften Glanz, gleich der edeln Patina die das Erz im Lauf der Jahre überzieht. Es iſt dies der Schmelz der Farbe, der allerdings eine ſorgſame und innige Behandlung von Seiten des Künſtlers vorausſetzt, der die rohe Kraftäußerung der Farbe als Bildungsmaterials, das Grelle wie das Stumpfe das dieſem anhaftet, zu bändigen verſteht, wie Unger richtig hervorhebt, aber doch nicht

ſowol mit dieſem Kenner auf Rechnung des religiöſen Herzensantheils der alten frommen Meiſter an ihren Werken geſetzt werden darf, als er vielmehr die Harmonie der Farben mit Rückſicht auf ihre Leuchtbarkeit zur Grundlage hat, ſich aber wo dieſe gewährt iſt, von ſelbſt bildet und auch die Werke weltlicher Meiſter nicht verſchmäht.

In dem Worte Stimmung, das wir hier ſo oft anwenden mußten, liegt ein muſikaliſches und ſubjectives Element angedeutet, das die Malerei von der Plaſtik unterſcheidet und ſie in das Reich der Töne und der Innenwelt des Gemüths aus dem Gebiet der Formen und der Anſchauung hinüberblicken läßt, ohne daß ſie das letztere jemals verlaſſen könnte. Denn wenn wir auch von Correggio ſagen er ſei eigentlich ein großer Muſiker, deſſen Geſtalten ſich gleich Klangfiguren auf den hin- und herſchimmernden Farbenwogen ſelig wiegen, oder nur wie die Träger des an ihnen ſich offenbarenden Farbenzaubers und der aus ihnen hervorquellenden Empfindungsfülle erſcheinen, ſodaß er um der Macht des Gefühls und der Reize des Lichts willen die Compoſition und Zeichnung vernachläſſigt — er bleibt doch immer im Raum, ſein Werk verhallt nicht im Fluſſe der Zeit, ſondern verharrt für das Auge des Beſchauers, und man kann daher nicht mit Hegel ſagen daß die Malerei in die Muſik übergehe, während ſich allerdings bei ihr innerhalb der bildenden Kunſt die Innerlichkeit des Gefühls als ſolche und die Auflöſung der äußern Eindrücke im Fluſſe der Zeit zu einem geiſtigen Ganzen bereits ankündigen, die dann in der Muſik ihre entſprechende Darſtellung und Ineinsgeſtaltung finden.

Wir verlangen aber die harmoniſche Stimmung des Gemäldes zuerſt in dem Sinne daß die in ihm angewandten Farben einander zur Totalität ergänzen und das Auge das ſubjectiv Geforderte ſofort auch objectiv vorfindet. Dann ſtellt ſich ein Weiteres damit ein daß die Lichtſtärke der Farben berückſichtigt wird, die bei dem Gelben am mächtigſten, bei dem Blauen am ſchwächſten iſt und im Roth die Mitte hält, und daß im Bilde keine einzelne ſchreiend für ſich hervorbricht, ſondern ein gemeinſamer Ton ſchon dadurch gewonnen wird daß ſie alle zugleich ſaftiger, vollgeſättigter, oder blaſſer, gedämpfter aufgetragen werden, daß die Stärke der einen durch die Stärke der andern im Gleichgewicht gehalten wird. Natürlich behalten die verſchiedenen Abſtufungen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes dabei ihr

Recht. Aber in der immerhin harmoniſchen Zuſammenſtellung ſtimmen die Farben, nach dem bezeichnenden Worte des Malers Teichlein, doch erſt wie die Inſtrumente des Orcheſters auf die Stimmgabel. „Ihre Harmonie iſt noch nicht der Ausdruck einer ideellen Stimmung. Des letztern werden ſie erſt fähig, wenn mit dem Brechen der ganzen Farben die halben Töne und moduliren-den Uebergänge die farbige Melodie in Fluß bringen.“ Wir ſahen ferner wie der Eindruck der Glanzlichter nur dadurch er-möglicht ward daß die umgebenden Farben gedämpft wurden. In dieſer äußern Stimmung nun bilden ſich ſofort wieder die Stufen des Hellen, des Düſtern, des tagig Heitern oder Trüben und wirken wieder ebenſo beſtimmend auf unſer Gemüth, als ſie die Zuſtände, die Stimmung deſſelben in der Seele des Malers durch das Bild offenbaren. So findet das ahnungsreiche Däm-merleben der Gefühlswelt ſeinen Widerklang im Helldunkel, inner-halb deſſen durch das Spiel von Licht und Schatten die feſten Formumriſſe auf den bewegten Aetherwellen verſchwimmen und ineinander fließen. Und wie das Einzelne durch die Wechſel-wirkung mit dem Andern als Glied eingefügt iſt in das Ganze, durch deſſen Leben die Lebhaftigkeit der beſondern Farben bei aller überſchwenglichen Leuchtkraft doch gedämpft erſcheint, ſo ent-wickelt ſich im bunten Glanz der Außenwelt ſelbſt die Harmonie als die Löſung aller Contraſte, als der Einklang alles Mannich-faltigen, und tritt ſomit im Bild uns die einige Seele der Welt durch ihre Herrſchaft über alle Unterſchiede in ihrer wundervollen Herrlichkeit entgegen. Dieſes zuſammenſtimmende Spiel des Farbenreichthums, das unſer Auge ergötzt und befriedigt, iſt in der Malerei der Erſatz für die Leibesſchönheit und ihre allſeitige Geſtaltung durch die reine Form in der Plaſtik.

Noch ſcheint uns das Colorit des Menſchen einer beſondern Betrachtung zu bedürfen. Diderot ſagt in ſeiner lebendigen Weiſe: „Man hat behauptet die ſchönſte Farbe in der Welt ſei die liebenswürdige Röthe, womit Unſchuld, Jugend, Geſundheit, Beſcheidenheit und Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, ſon-dern auch etwas Wahres geſagt. Das Fleiſch iſt ſchwer nachzu-bilden, dieſes ſaftige Weiß ohne blaß ohne matt zu ſein, dieſe Miſchung von Roth und Blau, die unmerklich durch das Gelb-liche dringt, das Blut, das Leben bringen die Coloriſten in Ver-zweiflung. Wer das Gefühl des Fleiſches erreicht hat iſt ſchon

weit gekommen, das übrige iſt nichts dagegen. Tauſend Maler ſind geſtorben ohne das Fleiſch gefühlt zu haben, tauſend andere werden ſterben ohne es zu fühlen." Diderot macht ſelbſt noch darauf aufmerkſam wie ſehr dieſe Schwierigkeit wächſt, weil die Oberfläche, die maleriſch abgebildet werden ſoll, einem denkenden ſinnenden fühlenden Weſen angehört, deſſen innerſte geheimſte leiſeſte Veränderungen ſich blitzſchnell über das Aeußere verbreiten.

Die Haut an ſich erſcheint weißer oder gelber, je nachdem ſie feuchter oder trockener iſt; daher die letztere Farbe im höhern Alter eintritt. In den Zellen der unterſten Schicht der Oberhaut werden kleine Pigmentkerne abgelagert, bald weiter auseinander, bald dicht gedrängt, bald dunkler, bald lichtbräunlich. Dann verbreitet ſich in ſeinem durchſichtigen Geäder das Blut bis unter die Oberfläche, — das ſauerſtoffreiche, das in den Pulsadern aus dem Herzen kommt, hellroth, das kohlenſtoffhaltige, das in den Venen nach dem Herzen ſtrömt, bläulich oder violett. Die Venen liegen höher und ſind dünner, ihre Farbe iſt alſo die wirkſamere, wo nicht, wie an den Lippen, die Haut ſehr dünn und der Gefäßreichthum ſehr groß iſt. Die Haut nun läßt jene Pigmentkörperchen wie das Blut durchſcheinen, trübt aber ihre Farbe. Das Licht, das von außen auf die Haut fällt, wird theils zurückgeworfen, theils dringt es ein in die Tiefe, auf die Pigmentſchicht, auf das Blut, und kehrt von dort in der Modification zurück, die es als bräunlich, röthlich, violett dem Auge empfindlich macht, nur daß es, verbunden mit den von der äußern Haut zurückgeworfenen Strahlen, viel heller erſcheint, zugleich aber durch das trübende Mittel der Oberhaut, das es durchwandert, eine ſchwache Beimiſchung von Blau erhält, wodurch der ganze Ton ins Grünliche hinüberſchimmert. Je weniger Pigmentkernchen im Wege ſtehen, deſto weißer erſcheint der Teint, deſto mehr wird das Blut der Adern ſichtbar, und tritt z. B. die Röthe der Wangen dadurch hervor. So iſt die Farbe des Menſchen durch viele Urſachen bedingt, deren eine an dieſer, die andere an einer andern Stelle vorwaltet, und hierdurch entſteht eine große Mannichfaltigkeit im Tone des Fleiſches, die noch dadurch erhöht wird daß der Schatten, welcher auf eine farbige Oberfläche fällt, ſtets einen leiſen Anflug von der complementären Farbe derſelben zeigt, alſo unſer Auge in der Schattenſtelle den zarten Duft derjenigen Farbe erzeugt, welche ſich mit der

Lichtſtelle zur Totalität ergänzt, auf roth grünlich, auf gelb violett, auf orange bläulich erſcheint. Nehme man hierzu die Reflexe von andern Körpern und den Ton der Luft wie die Farbe der Beleuchtung nach dem Stand der Sonne, und man wird die Schwierigkeit ermeſſen das menſchliche Colorit wiederzugeben, und den Ruhm würdigen der den bahnbrechenden Meiſtern gezollt wird.

Die maleriſche Technik im Zuſammenhang mit Inhalt und Form der Darſtellung.

Die Farbenharmonie iſt in der Malerei eine That des idealiſirenden Künſtlergeiſtes, die Macht des Ganzen über das Einzelne in der Wechſelbeziehung aller Theile; ſie gewährt den Erſatz für die allſeitige formale Leibesſchönheit in der Plaſtik. Sodann gewährt die Farbe dem Künſtler die Möglichkeit einer beſtimmtern Charakteriſtik der Gegenſtände, einer ſchärfern Bezeichnung des Ausdrucks den ſie haben, des Eindrucks den ſie machen. Wie verſchieden ſpricht uns ſchon eine und dieſelbe Gegend an, wenn bald ein düſterer Himmel auch die Erde trüb umſchleiert, bald das Abendroth die Höhen mit glühendem Glanze ſchmückt, während die Tiefe ſchon in ſchattiger Dämmerung liegt, bald die gleiche Klarheit des warmen Sonnenlichts alles umfängt! Die Formen ſind dieſelben geblieben, und doch iſt ihre Wirkung auf das Gemüth des Beſchauers mit anderer Beleuchtung eine andere geworden. Die Farbe macht es möglich das Erröthen und Erblaſſen des Angeſichts, wie das unter der zarten Hülle durchſchimmernde edle Naß und die Kerne der Traube oder das Blinken des Lichts auf dem perlenden Wein im durchſichtigen Becher, den funkelnden Schimmer des Goldes oder den mildern Glanz des Silbers, ſeine Nüancen und ein flüchtig wechſelndes Spiel der Erſcheinungen wiederzugeben. Zwei Menſchen von großer Familienähnlichkeit wird der Plaſtiker durch die reine Form ſchwer unterſcheiden, man wird leicht ihre Büſten verwechſeln. Aber man gebe nur dem einen die blonde, dem andern die ſchwärzlich dunkle Farbe des Haars, und es hängt hiermit dort das blaue, hier das braune Auge zuſammen, dort werden bläuliche Adern die weiße Haut durchſchimmern und ein roſiges Roth

die Wange ſchmücken, hier wird die Haut gelblicher erſcheinen und ihre Lebenswärme wird von grünlichen oder violetten Tönen umſpielt ſein: niemand wird das Bild des Einen für das des Andern halten.

So führen die Farben als Darſtellungsmittel den Maler zu einer individuellern Beſtimmtheit, ſie weiſen ihn mehr auf den Ausdruck und auch da auf das pſychologiſch Begründete der wechſelnden Stimmungen oder Gemüthsbewegungen hin. Wenn die farbloſe Plaſtik das Urbild des Lebens nachſchuf, ſo gefällt ſich die Malerei in der Auffaſſung und Charakteriſtik der Abbilder in ihrer Mannichfaltigkeit. Sie iſt realiſtiſcher als die Plaſtik; ſtatt das Ideal als ſolches im Einzelnen zu realiſiren, idealiſirt ſie das Wirkliche von der Fülle der Erſcheinungen und ihrer Naturbeſtimmtheit aus. Gerade auf die Abweichungen von der reinen Schönheitslinie muß ſie Nachdruck legen um der Beſonderheit das eigene unterſcheidende Gepräge zu gewähren; ja es iſt ihr vergönnt durch die Caricatur zu ergötzen, indem ſie das Charakteriſtiſche eines Geſichts oder einer Geſtalt übertreibt und zum einzig Dominirenden macht. Sie verleiht den Dingen den ſchönen Schein und die ſinnliche Verklärung durch die Harmonie der Farben.

In dem Reize welchen die Farben jede für ſich wie in ihrer Zuſammenſtimmung dem Auge gewähren, iſt ein materielleres Wohlgefühl enthalten als in der Erkenntniß der Form. Alles Schöne iſt als Erſcheinung der Idee zugleich ein geiſtig Unendliches, zugleich ein ſinnlich Begrenztes; als ſolches hat es ſeine Ausdehnung in Raum oder Zeit, ſeine Größe und eine Form welche dieſe umſchreibt, zugleich aber eine eigenthümliche Realität, einen ſtofflichen Inhalt, etwas Qualitatives, das in der Form ſeine quantitative Beſtimmtheit empfängt. Wirkt nun in der Architektur vorzugsweiſe die Größe, ſpricht uns in der Sculptur hauptſächlich die reine Form an, ſo legt die Malerei den Nachdruck auf die Empfindung welche die ſtoffliche Realität der Dinge, in ihrem Verhalten zum Licht ſich offenbarend, auf unſere Sinne macht. Durch den ſinnlichen Reiz der Farbe vermittelt ſich ihr, vermittelt ſie uns das Bild der Welt.

Adolf Zeiſing, der in ſeinen äſthetiſchen Forſchungen die einzelnen Künſte danach betrachtet wie ſich die von ihm aufgeſtellten Kategorien in ihnen ausſprechen, ſtimmt in folgenden Bemerkungen mit unſerer Entwickelung überein. Er ſagt unter anderm:

„Das Reizende beruht auf einer entgegenkommenden Hingebung des Objects an das Subject und auf einer ſolchen Affection der Sinne daß ſich das Subject durch die ſich ihm mittheilenden ſtofflich ſenſualen Qualitäten des Objects in ſeinem Weſen ergänzt und gehoben fühlt. Hieraus folgt daß eine Kunſt um ſo mehr Befähigung zur Darſtellung des Reizenden haben muß, je näher ſie von Seiten der ihr vorſchwebenden Schönheitsidee und des ihr zu Gebot ſtehenden Darſtellungsmaterials dem Begriff der Bewegung einerſeits und dem der Senſualität andererſeits ſteht. Der Malerei ſtehen in dieſer Hinſicht alle jene Effecte zu Gebot welche durch die Modificationen des Lichts und des Dunkels, des Clairobſcür und des Colorits, durch die Zauber des Incarnats, durch die Nachbildung des Nackten und halb Verhüllten, durch eine ſinnlichere und bewegtere Behandlung der Formen, durch die Wahl pikanter Situationen und Handlungen zu erreichen ſind, und ſie iſt in dieſem Betracht namentlich gegen die Architektur und Sculptur ſehr im Vortheil. Inſofern ſie die Schönheitsidee als die lebendige Wechſelbeziehung zwiſchen Mikrokosmos und Makrokosmos, zwiſchen Menſch und Natur, zwiſchen Geiſt und Materie faßt, iſt gerade die Welt der Sinne und Reize von weſentlicher Bedeutung, weil eben in ihr jene Wechſelbeziehung des Menſchlichen und Natürlichen, jener zwiſchen Production und Reception, Action und Reaction wechſelnde Proceß des Lebens und der Weltgeſchichte vor ſich geht. Sie kann ſich daher, ſofern ſie nur nicht gegen das Schöne überhaupt verſtößt, die Darſtellung des Reizenden geradezu zur Hauptaufgabe bei ihren Werken machen ohne daß ſie darüber ihrer Idee untreu würde; und auch in ſolchen Productionen die der Darſtellung des Reinſchönen, Erhabenen, Tragiſchen u. ſ. w. gewidmet ſind, wird ſie nicht umhin können dem Reiz neben der Form und Größe eine wichtigere Rolle als ihre beiden Schweſterkünſte einzuräumen."

Aber allerdings liegt die Gefahr nahe daß eine dem Reiz huldigende Kunſt gegen die Geſetze des Schönen verſtößt, indem ſie den ſittlichen Adel des Geiſtes vergißt und eine Dienerin der Ueppigkeit wird. Nicht blos frivole lüſterne Gemälde kommen hier in Betracht, indem ſie wol das Auge ergötzen und die Sinnlichkeit erregen können, aber das moraliſche Gefühl beleidigen und damit der harmoniſchen Wirkung des Schönen verluſtig gehen; auch das iſt eine Gefahr für den Künſtler daß er glän-

zenden Farbeneffecten den Inhalt der Darſtellung opfert und ſtatt die Idee der Sache und den Charakter der Perſönlichkeiten gründlich zu erfaſſen und zu durchdringen, ſich damit befriedigt ſeine Geſtalten zu Trägern ſchimmernder Lichtſpiele zu machen und durch kokette Süßlichkeit dem Auge der Menge zu ſchmeicheln. Das Vorwalten des Materialismus, des ſinnlichen Reizes gibt ſich als Verfall der Künſte kund. Sehr richtig bemerkt auch Schnaaſe: „Wenn die Malerei in dem Gebrauche des Reichthums vielfältiger Beziehungen, der ihr vergönnt iſt, ſo weit geht daß ſie auch das Kleinliche, Spielende und Unwürdige der Natur aufnimmt ohne es durch künſtleriſche Kraft zu adeln, dann ſinkt ſie in jene trübe Miſchung der Elemente, welcher die Kunſt entfloh, zurück; ſie theilt das Geſchick des Wirklichen. Sie ſteht dadurch in einem umgekehrten Verhältniß zur Wirklichkeit wie die Baukunſt. Dieſe an das tägliche Leben ſich anlehnend und daraus hervorgehend riß ſich durch Strenge und Reinheit von demſelben los um ſich in den reinen Aether der Kunſt zu erheben; jene vom Schein ausgehend ſenkt ſich wieder in die Wirklichkeit zurück um ein Scheinbild derſelben zu werden."

Darum ſehen wir die Malerei in ihrem Urſprung bei den Griechen wie in der chriſtlichen Welt an die Architektur ſich anſchmiegen, und in dem Schmuck großer Räume die Erforderniſſe räumlicher Schönheit, ſymmetriſcher Gliederung, ſtrenger Bezeichnung des Weſentlichen beobachten. Als ſie aus dem Verfall ſich rettete, waren es beſonders die monumentalen Werke, durch welche ihre Wiedergeburt zur Herſtellung ihres urſprünglichen Adels den Sieg feierte. Carſtens, Wächter, Schick blieben dem Volke fremd und ohne großen Einfluß auf den Zeitgeſchmack; die Caſa Bartholdi in Rom ward die Wiege der neuen Malerei, als ihr Beſitzer ſie durch Cornelius, Veit, Overbeck und Schadow mit der Geſchichte Joſeph's verzieren ließ. In der Glyptothek, in der Ludwigskirche zu München konnte Cornelius durch große monumentale Werke zeigen was Stil iſt, und in der Ausgeſtaltung der vom Volksgemüth der alten und neuen Welt getragenen Stoffe das Ewige und Allgemeingültige großartig und mächtig ausprägen. Das vielfach Zerfahrene in der Berliner Malerei liegt an dem Mangel monumentaler Malerwerke; das romantiſch Schwächliche oder in Bezug auf Geſchichte das Genremäßige ſo vieler Düſſeldorfer war ſicherlich dadurch mit verſchuldet daß die

dortige Akademie nicht auch der Baukunſt und der Plaſtik ihre Pflege angedeihen läßt.

Indeß um der Gefahr der Verirrung willen brauchen wir unſer Auge nicht zu verſchließen, wenn Correggio's Jo im Helldunkel des Waldes, von der Umarmung des Gottes ſelig entzückt, die leuchtenden Glieder unverſchleiert enthüllt; denn hier entzieht ſich der Triumph der ſinnlichen Luſt dem Geiſte nicht, noch kämpft er gegen die Sittlichkeit an, ſondern in bräutlicher Reinheit gibt ſich zugleich die Seele einem Höheren liebevoll hin, wie Goethe's Ganymed vom Adler emporgetragen ſelbſt die Arme nach dem Buſen des allliebenden Vaters ausſtreckt. Ebenſo wenig brauchen wir zu vergeſſen daß auch das Detail der Wirklichkeit ein Recht auf künſtleriſche Wiedergeburt hat, oder daß die Farbenpracht der Venetianer kein eitler Pomp iſt, ſondern der Ausdruck der innern Lebenskraft und Lebensfreude. Wie ſchon in der Sculptur eine doppelte Darſtellungsweiſe ſich ankündigte, jenachdem der Meiſter vom hiſtoriſch Gegebenen oder vom geiſtig Angeſchauten ausging, ſo treten in der Malerei die Gegenſätze eines idealiſtiſchen und realiſtiſchen Stils in der Entwickelung der Jahrhunderte bald gleichzeitig, bald abwechſelnd hervor, und der letztere wird an ſich naturaliſtiſcher als in der Plaſtik, weil die Malerei die Wärme des Lebens und die Beſtimmtheit des Beſondern und Individuellen mittels der Farbe viel kräftiger und erkennbarer wiedergibt. Goethe hat dies letztere in den Anmerkungen zu Diderot's Verſuch über die Malerei auf ſeine Weiſe folgendermaßen erörtert. Der Franzoſe ſagt: „Nichts in einem Bilde ſpricht uns mehr an als die wahre Farbe, ſie iſt dem Unwiſſenden wie dem Unterrichteten verſtändlich.“ Der Deutſche ſetzt hinzu: „Bei allem was nicht menſchlicher Körper iſt, bedeutet die Farbe faſt mehr als die Geſtalt, und die Farbe iſt es alſo wodurch wir viele Gegenſtände eigentlich erkennen oder wodurch ſie uns intereſſiren. Der einfarbige, der unfarbige Stein will nichts ſagen, das Holz wird nur durch die Mannichfaltigkeit ſeiner Farbe bedeutend, die Geſtalt des Vogels iſt uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechſel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewiſſermaßen eine individuelle Farbe, wenigſtens eine Farbe der Geſchlechter und Arten; ſelbſt die Farben künſtlicher Stoffe ſind nach Verſchiedenheit derſelben verſchieden. Anders erſcheint Cochenille auf Leinwand, anders auf Wolle, anders auf Seide. Tafft, Atlas, Sammt,

obgleich alle von seidenem Ursprung, bezeichnen sich anders dem Auge, und was kann uns mehr reizen, mehr ergötzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle eines Gegenstandes, wodurch er uns allein bekannt ist, wiedererblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch, die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit."

Doch möchte ich nicht mit Vischer die auf Farbe und Naturwahrheit gerichtete Behandlung die echt malerische nennen und die vorzugsweise auf die Form gewandte als plastische bezeichnen, noch jene für das herrschende, diese für das nur relativ gültige Princip erklären, wohl aber mit dem genannten Aesthetiker die Wechselseitigkeit beider Stile als eine Lebensbedingung der Malerei aufstellen. Denn ohne Form ist die Farbe nicht einmal ein Kunstmittel, und die Zeichnung ist als durchaus nothwendig auch echt malerisch; das specifisch Malerische darf allerdings die Farbe im Unterschied von der reinen Form der Plastik heißen. Wir werden besser zum Ziele gelangen, wenn wir vom Innern, von der künstlerischen Auffassung ausgehen.

Der Maler kann bei dem darzustellenden Stoffe zunächst dessen Bedeutung, die in ihm offenbare Idee, seinen Werth für die Welt und das menschliche Gemüth ins Auge fassen, und alles ausscheiden was die Aufmerksamkeit von dieser Bedeutung des Gegenstandes abziehen könnte. Es wird ihm, wenn er ein Kirchenbild malt, nicht auf die äußern Umstände ankommen unter welchen eine Begebenheit der heiligen Geschichte sich ereignet, sondern sie wird als etwas Ewiges vor seiner Seele stehen, und das in ihr sich verkündende Göttliche, ihren Zusammenhang mit der Erlösung und sittlichen Heilsbeschaffung der Menschheit wird er auszudrücken streben. Ebenso wird ihm in der Weltgeschichte das Bleibende, der Ausdruck der bewegenden Gedanken und Geisteskräfte, der allgemeinen Culturelemente und der historischen Idee das Erste sein, und er wird der Wirklichkeit nur dasjenige entnehmen was seinem Zwecke dient, und es diesem gemäß ordnend gestalten. Oder der Maler kann von der äußern Wirklichkeit ausgehen und die realen Verhältnisse und Bedingungen des Geschehens wiedergeben. Er wird dann auf Porträtähnlichkeit, auf das Costüm der Zeit, auf die Treue und Genauigkeit im Detail Gewicht legen, und in der Kraft oder dem Glanze womit er die Naturwahrheit wiedergibt, seinen Triumph

feiern. Hier wird also die Farbe und die mit ihr zusammenhängende Schärfe in dem Hervorheben des psychologischen Ausdrucks, dort die Composition des Ganzen, die Zeichnung, die das Wesenhafte groß und rein gestaltet, vorwalten.'

Es ist dabei gar nicht zufällig oder gleichgültig für welche Gegenstände die ideale oder die naturalistische Behandlung angewandt wird. Wenn diese in einem Kampf die äußere Anstrengung die er kostet, den Schmerz der Wunden und das Getümmel der Schlacht in den Vordergrund stellt, und die Größe des Affects durch die Stärke seiner materiellen Aeußerung ausprägt, so wird dies für eine genremäßige Auffassung am Orte oder gestattet sein, und in Bildern aus der uns nahe liegenden Geschichte, bei Dingen, die wir selbst gesehen, wo das Besondere allbekannt ist, wird die Costümtreue, wird das Eingehen in die kleinen Besonderheiten der Erscheinung eine berechtigte Forderung an den Künstler sein. Wo aber die Macht der Zeitferne bereits vieles Einzelne zu einigen großen Massen und Gestalten verschmolzen und mit ihrem idealen Schein verklärt hat, bei mittelalterlicher oder antiker Geschichte, wird es uns auf den Ausdruck des Geistes und der allgemeinen Culturformen ankommen. Würde hier das Beiwerk mit der Gründlichkeit und der Rücksicht auf die Wiedergabe des Stofflichen in Gewand oder Geräth ausgeführt, die wir auf Bildern der neuern Geschichte vertragen, so würde es uns mehr noch als hier vom Wesentlichen abziehen und die Beachtung des Unwesentlichen in den Vordergrund stellen. Die naturalistische Weise würde bei einer Gefangennehmung Christi sogleich an die Mondnacht denken, und würde in der Doppelbeleuchtung durch den Mond und die Fackeln der Häscher einen Licht- und Farbeneffect erstreben, der das Auge gefangen nähme, und den Gedanken, statt auf die geistige Bedeutung der Sache, also zu dem Charakter Christi und des Verräthers, zum Judaskuß und zur opferfreudigen Liebe hinzuführen, an optische Studien erinnern und durch die Bewunderung künstlicher Reflere ans ganz Aeußerliche fesseln würde. Nicht der Seelenschmerz der Jünger und durch ihn der Stimmungsausdruck jedes christlichen Gemüths, sondern die Thätigkeit des Haltens, Tragens, Herablassens, der Unterschied in der Bewegung lebender und todter Körper wäre bei einer Kreuzabnahme die Hauptsache. Leonardo da Vinci behandelt das Abendmahl als ob es bei Tage gehalten worden, die Gestalt Christi ist vom klaren

blauen Himmelslicht umfloſſen; es gilt dem Meiſter die innere Größe des weltgeſchichtlichen Moments, es gilt ihm die Bewegung der Gemüther und den Kern der Charaktere auf eine bedeutſame Weiſe zu veranſchaulichen. Wir wiſſen recht gut daß ſie damals nicht zu Tiſche ſaßen, daß es Abend war; aber man denke ſich die Jünger um Chriſtus halb liegend ausgeſtreckt, im orientaliſchen Coſtüm, bei Kerzenlicht, das ſich als ſolches geltend macht, und man hat das Bild eines arabiſchen Gelages. Will man ein Beiſpiel aus der Poeſie, ſo denke man ſich einen Augenblick die Goethe'ſche Iphigenie in der Sprache ſeines Götz, oder dieſen in der Weiſe von jener redend, um ganz klar zu erkennen wie die Behandlungsart dem Geiſt und Stoff gemäß ſein muß. Nicht ohne Grund ſchloß Cornelius in den Zeichnungen zum Fauſt und den Nibelungen ſich an Dürer an, während er die griechiſche Mythe, das jüngſte Gericht unter dem Einfluß des Alterthums und Italiens behandelte.

Bei den Griechen ſchon finden wir raſch hintereinander die idealiſtiſche und die naturaliſtiſche, die auf Form und Geiſt, und die auf Farbe und Natur gewandte Auffaſſungs- und Darſtellungsweiſe. Polygnot wird von Ariſtoteles gefeiert und allen Genoſſen vorgezogen als der Maler des Ethos, des Geiſtes und Charakters in einfacher Hoheit und Kraft, des ſittlichen Gewichts einer That; Plinius dagegen läßt den Ruhm des Pinſels erſt mit Zeuris und Parrhaſius beginnen. Polygnot wirkte durch die Form, er war Zeichner und füllte die Umriſſe der Figuren nur mit einem einfachen Farbenton, gab Muskeln oder Gewandfalten nur durch einzelne Linien an, aber in ſeiner Zerſtörung Trojas traten dennoch die Charaktere der handelnden Helden als erhabene Typen menſchlicher Seelenrichtungen hervor, und um den Ajas der die Kaſſandra am Altar ergreift, um die ſiegreich zerſtörenden Führer der Griechen gruppirten ſich auf der einen Seite Troer die ihre Todten begruben, auf der andern Griechen die mit gefangenen Troerinnen bereits die Schiffe zur Abfahrt beſtiegen. Hier ſollte das große Ganze der Begebenheit in einer Zuſammenordnung der leitenden Perſönlichkeiten und der bezeichnenden Ereigniſſe veranſchaulicht werden. An Illuſion, an eine Nachahmung der Wirklichkeit war nicht gedacht. Für den Triumph des Zeuxis dagegen galt es daß Vögel nach den von ihm gemalten Trauben flogen, für den noch größern des Parrhaſius daß Zeuris ſelbſt durch einen von ihm gemalten Vorhang getäuſcht

wurde und denſelben wegſchieben wollte um das unter ihm vermuthete Bild zu ſehen. Hier wurde indeß der Geiſt durch die vollendete Naturwahrheit der Trauben und des Vorhangs von nichts anderm abgezogen, hier hatte die Kunſt des Machens, die Virtuoſität des Scheins ihre Stelle. Und ſie übertrugen dann dieſelbe auch auf Bilder des menſchlichen Lebens, wobei ſie ſich an ausgezeichnete Einzelgeſtalten, wie Helena oder Theſeus, und an genremäßig aufgefaßte Situationen und deren pſychologiſche Charakteriſtik hielten. Wenn dann Apelles und Timomachos ſowol durch den Gedanken des Werks als durch die Anmuth und Naturwahrheit der Darſtellung wirkten, ſo zeigten ſie im Alterthum daß in der einheitlichen Durchdringung und Durchgeiſtigung von Form und Farbe das Ziel der Malerei beſteht.

Die Blüte der italieniſchen Kunſt trug einen idealiſtiſchen Charakter, inſofern ſie der auf die Bedeutung der Sache gerichteten kirchlichen Auffaſſungsweiſe das an der Anſchauung des Alterthums genährte Formengefühl, die Schönheit der freien phantaſiegeborenen Geſtalt geſellte. Realiſtiſcher waren die Deutſchen ſeit van Eyck, welche die Individualität der ſich in ſich vertiefenden Seele mit porträtähnlicher Schärfe wiedergaben, und die dem gegenwärtigen Leben entlehnten Geſtalten auch mit ihren Härten und Beſonderheiten in die von der Idee des Bildes geforderte Stimmung und Lage verſetzten. Die Venetianer und Rubens, Murillo und die niederländiſchen Genremaler huldigten dann der Lebenswirklichkeit als ſolcher, wußten aber mit dem friſchen Auge für das äußere Daſein auch den Tiefblick in den Kern des innern zu verbinden. Das Element der Farbe, das im deutſchen Mittelalter ſchon vor dem der Form gepflegt worden, feierte in ihnen wie bei dem muſikaliſchen Correggio ſeinen Triumph. Es möge ſich hier noch eine Bemerkung Unger's anſchließen: „Iſt es der Stilweiſe der italieniſchen Meiſter entſprechend daß ſie meiſt entſchiedene Lokalfarben wählen, indem ihr Streben nach vorherrſchender idealer Allgemeinheit es weniger zuläßt in die ſpeciellern Eigenthümlichkeiten der Realität einzugehen, ſo macht ſich bei den Niederländern und Spaniern in dieſer Hinſicht die Eigenthümlichkeit bemerkbar daß ihrer Darſtellungsweiſe, welche mit Feſthaltung der Idee des Maleriſchen den einzelnen Fall mehr als ſolchen zur Anſchauung zu bringen ſtrebt, mehr die unentſchiedene Farbe zuſagt; denn die maleriſche

Entſcheidung des Unentſchiedenen bietet einem mehr artiſtiſchen Streben an ſich eben das ergiebigſte Feld."

Die vollendete Kunſt iſt die Verſöhnung der idealen Wahrheit und Lebenswirklichkeit. Wer die einzelnen Merkmale der Naturerſcheinung noch ſo treu aneinanderreiht, erlangt damit doch noch nicht die Lebenswirklichkeit, da der Sinn der einzelnen Theile erſt in ihrer Beziehung auf das Ganze ergründet wird, aus deſſen Einheit ſie hervorgegangen ſind, von der ſie beſeelt bleiben. Wer dagegen der Idee keinen naturwahren Leib zu geben verſteht, bekundet damit daß ſie ihm nur ein Schemen iſt und er der Schöpferkraft entbehrt, die den Geiſt durch die Materie als das im Raume ſich ſelbſt geſtaltende Weſen erſcheinen läßt. Wenn ein Cornelius, ein Overbeck durch ihre ganze Eigenthümlichkeit mehr auf Compoſition und Zeichnung angewieſen waren, ſo wird man es doch bedauern daß ſie den ihnen verliehenen Farbenſinn nicht in dem Maße ausgebildet haben wie es ihre erſten Fresken in Rom verſprachen. Die franzöſiſche und belgiſche Schule iſt für unſere Zeit die andere Seite der realiſtiſchen, coloriſtiſchen Richtung, von der in dieſer Hinſicht Deutſchland zu lernen hat ohne in falſcher Nachahmung die eigene Größe preiszugeben und hinter den Vorzügen der Fremde dennoch zurückzubleiben. Nur ein ſchwächliches oder verkehrtes Nazarenerthum meint durch Verleugnung der Natur dem Geiſte zu dienen und Saft und Kraft der Farbe verſchmähen zu dürfen, indem es das eigene Unvermögen für Keuſchheit ausgibt.

Es iſt vielleicht hier der Ort noch ein Wort über Nacktheit und Gewandung in der Malerei zu ſagen. Da dieſe nicht die Leibesſchönheit als ſolche, ſondern den Seelenausdruck darzuſtellen die eigenthümliche Aufgabe hat, ſo wird ſie denſelben im Angeſicht und in der Geberde concentriren, im übrigen aber die Gewandung vorziehen, indem durch die Verhüllung die Bedeutung des Unverhüllten gehoben wird, der gemalte Körper aber nicht wie in der Plaſtik die kühle Weihe des Idealen und Schönen durch die reine Form empfängt, ſondern in der Lebenswärme und der Illuſion der Farbe viel leichter dem blos ſinnlich Reizenden und Lüſternen verfällt. Wir meinen mit Viſcher daß es keineswegs der Malerei verſagt ſei das Wundergewächſe des Körpers auch in der Zuſammenwirkung ſeines warmen Farbenlebens mit dem Schwung und Fluß der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher als zu einer Stimmung un-

ſchuldiger Sinnlichkeit zu ſteigern; aber wir machen darauf aufmerkſam, daß was einem Tizian gelingt, „durch die Höhe der Kunſt jeden Anreiz zur Begierde im Zuſchauer vor der Bewunderung des Meiſterwerks der Natur niederzuhalten," nur von wenigen erreicht und von minder reinen und hohen Geiſtern gar nicht einmal erſtrebt wird. — In Bezug auf die Gewandung wird die Malerei durch die Tracht und das Tragen die Individualität perſönlich, zeitlich, national charakteriſiren; ſie wird naturaliſtiſch an der Wiedergabe des Stoffs ihre Freude haben, idealiſtiſch durch wohlgefügten Faltenwurf der Plaſtik ſich annähern, immer aber dem Momentanen, Willkürlichen, Zufälligen, von außen Bedingten ihrem Grundprincipe nach mehr Spielraum gönnen.

Mit der Auffaſſung nun ſteht die Ausführung im innigſten Zuſammenhange, und dieſe iſt wieder an das Material geknüpft, das für ſie nicht gleichgültig iſt, vielmehr ſelbſt ſich den verſchiedenen Stilarten anſchmiegt, ſodaß dieſe durch die Eigenthümlichkeiten des Materials getragen werden. Es kommt hier ſowol die Fläche auf welche, als das Material mit welchem gemalt wird, in Betracht. Jene kann die geglättete Wand eines Gebäudes, und damit architektoniſch feſt und monumental ſein, oder ſie kann beweglich hergeſtellt werden, und es können dann Stein-, Metall- und Holzplatten, Pergament, Leinwand, Elfenbein und Papier, ſowie auch das durchſichtige Glas verwendet werden. Darſtellungsmittel ſind ſchwarze, weiße, farbige Körper, Erdarten wie Graphit oder Metalloxyde, Kohle und Pflanzenſäfte, oder das Roth der Purpurſchnecke. Man kann wie bei der Zeichnung mit Kohle und Stiften die trockenen Farbſtoffe verwenden und ſie wie beim Paſtell ineinander verwiſchen; man kann ſie in Flüſſigkeiten auflöſen, auftragen und trocknen laſſen, und Waſſer, Eiweiß, Feigenſaft, Wachs, Oel als Bindungsmittel nehmen.

Die Malerei kann als zeichnende Kunſt bei der Zeichnung ſtehen bleiben. Formlos nebeneinander aufgetragene Farben ſind künſtleriſch nichtsſagend, aber der bloſe Umriß ſpricht, ja er kann für ſich einen genügenden und befriedigenden Eindruck machen, wie Flarman, Cornelius und Genelli durch meiſterhafte Werke bewieſen haben. Findet doch Franz Kugler die Zeichnungen der Entwürfe für das Campo Santo in Berlin ſo herrlich und in ſich vollendet, ſo durch die einfachen Linien den ganzen Sinn der idealen Anſchauung ausſprechend und darlegend, daß er von der

größern Ausführung in der Modellirung von Licht und Schatten und im Glanz der Farbe mehr für ſie fürchtet als hofft. Flarman rief für Darſtellungen aus der Antike, für Compoſitionen nach Homer, Heſiod und Aeſchylus den Stil der griechiſchen Vaſengemälde wieder ins Leben, und übte die Kunſt mit Wenigem viel zu ſagen, nur das Weſenhafte und Nothwendige und dieſes darum in ungetrübter Klarheit darzuſtellen. Da hier die Form allein wirkt, ſo trägt das Werk ein plaſtiſches Gepräge und ſchließt ſich zunächſt dem Relief an. Es gilt die Figuren möglichſt ganz, voll und ſchön zu entfalten, ſie im gleichen Lichte zu zeigen und nicht die Undeutlichkeit der Ferne hereinzuziehen, ſondern das Ganze auf Einer Ebene oder mit wenigen Vertiefungen und Verkürzungen auszubreiten; denn die Schattenangabe fehlt, durch welche dieſe letztern erſt ihren rechten Ausdruck finden. Der architektoniſche Aufbau der Compoſition im Rhythmus der Linien ſoll uns gefallen, und diejenigen Charaktere eignen ſich für ſolche Zeichnungen welche gleich den Helden der Bibel oder der griechiſchen Poeſie in ſchlichter Größe die Grundrichtungen des menſchlichen Geiſtes, die Grundſtimmungen der Seele ausprägen und durch ihre Thaten mit ungebrochener Entſchiedenheit äußern, ſodaß die Einfachheit der ſcharf beſtimmten, in ſich geſchloſſenen Form dem Stoff gemäß iſt, und der ideale Inhalt im harmoniſchen Fluß und Adel der Linien offenbar wird.

Einen Schritt weiter geht die Zeichnung, wenn ſie auch durch die Modellirung von Licht und Schatten innerhalb der Umriſſe die Figuren rundet und die Perſpective in der größern Kraft der Vordergründe, in den minder ſcharfen Linien der Ferne unterſtützt. Hier wird eine größere Figurenfülle, eine freiere pſychologiſche Charakteriſtik möglich, und wie wol die Maler ſolche Zeichnungen vor der Ausführung eines Bildes in Farben als Carton zu entwerfen pflegen, ſo haben Cornelius und Kaulbach ihre Compoſitionen zu den Nibelungen, zum Fauſt, zum Shakſpere in dieſer Weiſe ausgeführt.

Der menſchliche Erfindungsgeiſt hat Mittel gefunden ſolche Zeichnungen zu vervielfältigen, indem ſie in Kupfer eingegraben, in Holz geſchnitten, auf Stein geätzt werden und ſich dann abdrucken laſſen. In der eigentlichen Malerei herrſcht nicht die Linie, ſondern die Fläche, die Gegenſtände unterſcheiden ſich als farbige Flächen voneinander; die Zeichnung hat dies nachgeahmt

und die Formen nicht durch scharfe Umrißlinien begrenzt, sondern nur durch hellere oder dunkle Schattentöne voneinander unterschieden und abgehoben, und Kupferstich, Stahlstich, Lithographie sind auf diese Bahn eingegangen. Die Stimmung eines Gemäldes läßt sich allerdings so auf eine weiche Art wiedergeben, und wo sie vorwiegt, wie z. B. bei Correggio, bei niederländischen Genrebildern, ist diese Weise am Ort; minder aber scheint sie da berechtigt wo die Form Hauptsache ist, und da diese durch die Zeichnung ihren Ausdruck findet, hat seit Cornelius auch die sogenannte Cartonmanier, welche die Umrisse bestimmt zeichnet und dann innerhalb derselben modellirt, ohne die ganze Figur mit Strichen zu decken, durch Amsler, Schäffer, Thäter, Keller, Eichens und andere ihre Pflege gefunden, wie sie zur Zeit der großen Meister früherer Jahrhunderte durch Dürer selbst in Deutschland, durch Marc Anton in Italien geblüht hatte, und dem Begriff der zeichnenden Kunst am besten entspricht. Wenn übrigens die mehr malerische Weise so energisch wie von Morghen und Toschi, so geistreich wie von Desnoyers, so bestimmt in den Formen wie von Müller, so zart wie von Schäffer, Mandel, Steinla geübt wird, wenn sie bei Genrebildern auch die verschiedenen Stoffe so trefflich wiedergibt, wie das Wille vermochte, so wird nur ein abstractes Hängen an Principien sich die Freude daran verkümmern, während das mehr dem Reiz ergebene große Publikum gerade hier seine Befriedigung findet.

Die Lithographie wird nicht in den Stein eingegraben, sondern nur als Kreidezeichnung an dessen Oberfläche geheftet, und der Stein wird dann chemisch behandelt, sodaß nicht die leeren Stellen, sondern nur die bezeichneten die Druckerschwärze annehmen. Das Körnige des Steins und der Kreide läßt die Schärfe des Kupferstichs nicht zu, das Werk erscheint flüssiger, leichter, und eignet sich mehr für Genrebilder als für monumentale Werke. Bei dem Holzschnitt bleiben die aufgezeichneten Linien stehen, während die Zwischenräume herausgeschnitten werden; seiner Natur nach sind ihm darum die freien malerischen Verschmelzungen versagt, aber eine charakteristische Kraft, eine „saftige Derbheit" ist dafür sein eigen, und mit Recht hat man diese Behandlungsweise aus den Tagen Dürer's und Holbein's wieder als die künstlerische aufgenommen. Und wie damals diese Künstler, ja schon ein Martin Schön für diese Vervielfältigung durch Kupferstich und Holzschnitt componirten, wie gerade hier der

Gedankenreichthum und der Humor, ja das Phantaſtiſche ihre rechte Stelle fanden, ſo gehen auch in der Neuzeit tüchtige Künſtler, vor allen der liebenswürdige Richter, auf dieſer Bahn. Die Eigenthümlichkeit deutſcher Kunſt, wie ſie auf Idee und Zeichnung gebaut iſt, findet hier ihr Genüge, während Frankreich und Belgien in der Durchbildung des Maleriſchen glänzen.

Man hat auf Metallplatten durch Einätzen der Schattenabſtufungen oder durch Herausſchaben der Lichtpartien die Tuſchzeichnung durch ſchwarze Kunſt oder aqua tinta nachgebildet und allerdings dadurch eine große Weichheit der ineinander übergehenden Töne und einen maleriſchen Effect erzielt, aber die Beſtimmtheit der eingegrabenen Linien eingebüßt. Sehr ungenügend iſt es ſie durch kleinere oder größere Punkte in der Punktirmanier zu erſetzen, weil gerade die Linien zur Schattenangabe nicht blos in geraden Strichen nebeneinander gelegt werden, nicht blos in ihrem vollern Anſchwellen oder Feinerwerden die Uebergänge aus dem Dunkeln ins Helle vermitteln, ſondern in den wechſelnden Richtungen, die ſie nehmen, in dem gerundeten Schwung ihrer Bahnen den Zug der Muskeln oder Gewandfalten angeben, die ſie modelliren, ſodaß ſich hier das Formenverſtändniß des Künſtlers bewährt. Eine Strichlage kann dabei von einer andern gekreuzt und dadurch der Schatteneindruck verſtärkt, die Modellirung modificirt werden. — Für Metallplätten iſt der Stahl durch ſeine große Härte zwar für große Vervielfältigung geeignet, da der Druck ihn wenig angreift; er ſetzt aber dem Grabſtichel viele Schwierigkeiten entgegen, er reizt zu allzudünnen Linien, während er die breitere Kraft hemmt und das zartere Gefühl der Hand im Anſchwellenlaſſen der Striche kaum zuläßt. Alles dies iſt bei dem weichern und doch ſcharfen Kupfer nicht der Fall; Energie und empfindungsvolle Anmuth der Form vermögen hier gleichmäßig zu Tage zu kommen. Bei der Radirmethode zeichnet der Künſtler auf den bearbeiteten Aetzgrund und überläßt das Eingraben chemiſchen Mitteln; für das vom urbildenden Meiſter raſch und ſkizzenhaft Hingeworfene wohl geeignet geſtattet doch dieſe Weiſe nicht die Vollendung durch die lebendige Hand und das künſtleriſche Gefühl des Kupferſtechers. Derſelbe wird alſo lieber die erſte Anlage einmal einätzen, dann aber ſie ins Feinere aus- und durcharbeiten.

Wir wenden uns mit unſern Betrachtungen über das Techniſche und ſeinen Zuſammenhang mit dem Kunſtſtil zur eigent-

lichen Malerei. Wir unterscheiden Wand- und Staffeleibilder. Die erstern werden auf das Mineral, auf den Bewurf der Mauer ausgeführt und ihm verbunden, aber nicht durch Fett, nicht überfirnißt, sodaß die Farbe eine große Leuchtkraft entfaltet ohne zu spiegeln. Bei dieser Weise al fresco werden die Farben auf den frischen, glattgestrichenen Mörtel aufgetragen und an der Oberfläche dann festgehalten durch eine dünne Schichte kohlensauren Kalks, der sich durch Anziehen der Kohlensäure aus der Luft bildet. Die künftige Wirkung des getrockneten Bildes muß hier erschlossen werden; ist sie mangelhaft, so bleibt alles Nachbessern versagt, das Ungenügende muß herabgeschlagen und völlig neu gemalt werden. Jeder Tag verlangt die Vollendung eines in sich begrenzten kleinen Ganzen, an das die Arbeit des folgenden Tages sich ansetzen kann. Diese Raschheit der Ausführung, diese Unmöglichkeit des Nachbesserns führt dann von selbst den Künstler dazu, auf das Erstreben feinster Farbenreize, auf kleines Detail zu verzichten, das Gewicht auf die Composition, auf das große Ganze, auf die geistvolle Charakteristik durch die Form zu legen, und so den architektonischen Aufbau des Bildes, die plastische Größe der Einzelgestalten vor dem musikalischen Element der Farbenharmonie zu betonen. Die Technik leitet zu dem monumentalen Gepräge, welches das dem Bau fest verbundene Gemälde auch dieser seiner Natur nach verlangt. Die Architektur wirkt durch Massenhaftigkeit, der umfassende Raum, den sie bietet, soll durch große Dimensionen ausgefüllt werden; diese widersprechen aber den kleinen Gegenständen des gewöhnlichen Lebens, sie widersprechen einer genrehaften Auffassung, einer humoristischen, mit dem Stoff spielenden Behandlung.

Das naheliegende Beispiel eines Misgriffs sind in dieser Hinsicht die Fresken Kaulbach's an der neuen Pinakothek in München. Daß hier die zeitgenössische Kunstgeschichte nicht mit feierlichem Pathos glorificirt, daß in satirischen Anspielungen auch Mängel und Verkehrtheiten hereingezogen worden, hat bei einzelnen Getroffenen und bei solchen Kritikern Anstoß erregt, die dem Großen gegenüber dem Scherz kein Recht gestatten wollen, während die Nachwelt unsere Zeit, wenn sie sich selbst mit Grandezza den Kranz aufs Haupt setzt, gar leicht der Eitelkeit bezichtigen, der Geistesfreiheit des Meisters aber sich erfreuen wird, der was er und seine Genossen gethan, auch mit Humor zu behandeln den Muth und die Bescheidenheit hatte. Hier liegt für mich kein be-

gründeter Tadel, ſondern ein Lob, und ich freue mich der Skizzen von Kaulbach's Hand, die einen Seitenſaal im Innern ſchmücken, ich würde mich einer Ausführung derſelben etwa als Treppenfries gefreut haben; aber der koloſſalen Größe der Bilder an der Außenwand widerſpricht — abgeſehen von dem Mittelbild und der Bekämpfung des Zopfs, und ſelbſt auch hier etwas — die genremäßige Auffaſſung, die hereinſpielende Komik. Andererſeits iſt die Selbſtbeſpiegelung der Kunſt eine misliche Aufgabe, die wieder die Ironie herausfordert. Man ſoll eben malen und dichten wie man handelt und lebt, nicht wie man malt und dichtet. Begebenheiten aus dem Leben der Maler mit einer ſymboliſchen und durch den Stil ſie nachbildenden Bezeichnung einer Kunſtperiode, wie das Cornelius in den Pinakothekloggien in kleinerm Maßſtabe that, das iſt eine andere Sache als das bloſe Malen, Bauen, Bildhauen wieder zu conterfeien.

Für monumentale Werke verlangen wir einen der Verewigung werthen, das Volksgemüth ergreifenden oder von ihm getragenen, das Weſen der Menſchheit ausſprechenden Stoff. An den Bau gebunden ſollen ſie in Beziehung mit ihm ſtehen, in der Kirche alſo die heilige, im Rathhaus die weltliche, in der Aula oder der Kunſthalle die Culturgeſchichte veranſchaulichen. Wir verlangen aber auch daß es dem Meiſter gelinge ſeine Compoſitionen der Gliederung des Raumes ſo anzuſchließen daß ſie durch dieſelbe nicht beſchränkt, ſondern vielmehr aus ihr wie eine Blüte hervorgewachſen ſcheinen. So hat Raphael an den ununterbrochenen Wänden eines Zimmers die Disputa und die Schule von Athen entfaltet, den Parnaß aber von zwei Seiten ſich über ein Fenſter erheben laſſen und auf den anſteigenden Seiten mit Dichtern bevölkert, während in der Mitte und Höhe Apoll mit den Muſen weilt. Auf der gegenüberliegenden Seite entſpricht die Darſtellung von der Gründung des bürgerlichen und kirchlichen Rechts auf eine frei ſymmetriſche Weiſe, und die ſymboliſchen Geſtalten der Decke, Theologie und Philoſophie, Poeſie und Gerechtigkeit concentriren in Einzelgeſtalten was die großen Compoſitionen der Wände ſo reich und voll in lebendigen Gruppen entfalten. So hat der Künſtler auch bei den Sibyllen in der Kirche Santa Maria della Pace den ſcheinbar ungünſtigen Raum ſich die glücklichſten Motive für die Compoſition ſelbſt an die Hand geben laſſen. Dies hat ſchon Goethe richtig wahrgenommen und mit folgenden Worten den Meiſter gegen ſchiefe Urtheile vertheidigt:

„Raphael war niemals von dem Raume genirt den ihm die Architektur darbot, vielmehr gehört zu der Großheit und Eleganz ſeines Genies, daß er jeden Raum auf das zierlichſte zu füllen und zu ſchmücken wußte, wie er augenfällig in der Farneſina gethan hat. Ebenſo iſt auch in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Compoſition alles ankommt, auf eine höchſt geiſtvolle Weiſe obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur ſo thut ſich auch in der Kunſt innerhalb der genaueſten Schranken die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.“ Auch Cornelius kann uns in der Glyptothek wie in der Ludwigskirche zum Beiſpiele der Raumbenutzung dienen.

In den Wandgemälden alſo verlangen wir einen ungebrochenen Zuſammenhang mit dem Raum, ſodaß dieſer wie er gegeben iſt verwerthet wird und die Bilder ſelbſt an ihm ſeine architektoniſche Gliederung hervorzuheben oder näher zu beſtimmen ſcheinen, während die äußere Form für Staffeleigemälde Sache der freien Wahl iſt, und Schwierigkeiten, deren Ueberwindung dort zu Motiven der Schönheit werden kann, hier wo ſie nicht beſtehen, auch nicht geſucht werden dürfen, weil ſie ſonſt an ſich grundlos nur ein Prunken mit eitlem nutzloſem Kraftaufwand zeigen würden. Für die Durchführung des Wandgemäldes aber ergibt ſich die architektoniſche Strenge des Stils, die allem Monumentalen eignet, indem ſie das geiſtig Bedeutende und Weſenhafte rein und voll ausſpricht. Sie kann, ſie wird unter Umſtänden mit Recht auf die naturaliſtiſch glänzende Durchbildung des maleriſchen Scheins verzichten, da ſie in der Welt der Ideale lebt und webt und von dem Eindruck des großen Ganzen die Sorgſamkeit für die Illuſion im Einzelnen leicht abzieht; zugleich aber wird dieſe von der Technik kaum geſtattet, die auf den Zauber der Farbe bei der Unmöglichkeit des Uebergehens im Fresco um der Zeichnung willen verzichtet. Die idealiſtiſche Auffaſſung und Ausführung gehen alſo hier Hand in Hand.

Der Gegenſatz gegen die großräumige Wandmalerei ſind die kleinen auf der Staffelei ausgeführten Cabinetsbilder, die auf die Betrachtung in der Nähe berechnet die feinſte Durchbildung alles Beſondern verlangen, bei denen für die Gegenſtände der Darſtellung ſelbſt oft das Intereſſe von Seiten des Künſtlers erſt durch die Sorgfalt und Liebe der Ausführung geweckt werden muß, und die Virtuoſität des Machens in der Wiedergabe der Erſcheinungswelt als ſolcher ihren Spielraum hat. In ihrer

Vollendung werden ſie indeß ebenſo wenig des Stils als jene der Naturwahrheit ermangeln.

Waſſerfarben wirken (in der Aquarellmalerei) kälter, als wenn das Bindemittel ein fettes vollſaftiges iſt. Man nahm dazu früher Eiweiß oder Feigenſaft in der Temperamalerei. Das Mittel ſcheint hier etwas zu feſt und zäh; es trocknet ſchnell, es läßt die Farben zu wenig ineinander verfließen, bringt einen mehr geſtrichelten Vortrag als den breiten Zug des Pinſels mit ſich. Im ſpätern Alterthum war die enkauſtiſche Malerei beliebt, die man auch in neuerer Zeit wieder verſucht hat. Hier war Wachs das Bindemittel, und man verſchmolz die Farben dadurch inniger ineinander daß man eine glühende Platte oder heiße Stifte über das fertige Bild hinführte und ſo die aneinander grenzenden Töne in Fluß und zu inniger Verbindung brachte.

Die durch van Eyck zwar nicht erfundene aber in ihrem Weſen erkannte und ausgebildete Oelmalerei hat an ſich das flüſſigere Bindemittel; ſie iſt für die Lebenswärme der Natur dadurch am fähigſten daß ſie untere Farben durch die obern durchſchimmern läßt und ſomit es möglich macht das Colorit nicht als ein an der Oberfläche des Körpers haftendes, ſondern als eine Offenbarung ihres innern Weſens, ſowie die Wechſelwirkung der ineinander verſchwebenden Reflexe, oder den über die Lokalfarben ſich ausbreitenden Geſammtton in der Luftperſpective, im Abendroth, in der Gewitterſchwüle u. ſ. w. darzuſtellen. Man untermalt ein Bild nicht blos um es nachzubeſſern, ſondern um eine farbige Unterlage zu gewinnen, die da und dort, wie namentlich in Schattenpartien, andere, manchmal die complementäre, entgegengeſetzte Farbe trägt als das vollendete Werk zeigen ſoll. Auch das übermalte Bild kann dann noch einmal mit durchſichtigen Farben übergangen oder laſirt werden. Die Farben ſelbſt geſtatten ein kräftiges, paſtoſes Auftragen, ſodaß die hervorragenden Punkte ſelbſt dadurch leuchtend werden können. Die Technik an ſich reizt hier zur vollen Entwickelung des ſpecifiſch Maleriſchen, des Elementes der Farben; ſie gründet ſich auf ein ſorgſames Naturſtudium, und wie ſie die Erſcheinungswelt als ſolche wiedergibt, wird ſie auch die äußern Bedingungen und Umſtände, unter denen ein Geiſtiges in die Erſcheinung tritt, eine That ſich vollzieht, ein Ereigniß ſich begibt, neben, ja vor deren innerer Bedeutung, deren idealem Werth ins Auge faſſen und wieder zur Darſtellung bringen. Dies, der realiſtiſche, auf Naturwahrheit

ausgehende, auf Farbenwirkung hinarbeitende Stil ist hier berechtigt, sofern nur nicht die Sache selbst, das heißt der Zweck des Bildes und die Bedeutung des Gegenstandes dadurch beeinträchtigt wird.

Der neuern Zeit, die nach Vermählung des Idealen und Realen, des Religiösen und Historischen, der Natur und des Geistes strebt, ist eine neue Erfindung in der Stereochromie geworden. Hier wird nicht auf den nassen Kalk gemalt, sondern der Bewurf der Mauer wird, wenn er trocken geworden, abgerieben, daß er eine ebene feinkörnige Fläche bildet, und die Farben werden nur gemischt mit Wasser oder einer schwachen Wasserglaslösung aufgetragen. Hier sind Nachbesserungen im Einzelnen, sowie, wenn das Ganze einmal dasteht, zu Herstellung der Harmonie möglich; die Leuchtkraft des Kalks bleibt bewahrt, die Spiegelung bleibt vermieden; statt des Firnisses der Oelbilder wird das vollendete Werk mit einer Auflösung von Wasserglas überspritzt, die mit der Unterlage des Mörtels sich zu steinharter Festigkeit verbindet, während die Farben unverändert bleiben, aber durch den feinen Glasüberzug gegen alle schädlichen Einwirkungen der Atmosphäre, des schwärzenden Dampfes u. s. w. geschützt sind, die den Frescobildern mit der Zeit so nachtheilig werden.

Genau angesehen kann man jedes Gemälde als ein Nebeneinander kleiner farbiger Punkte erkennen; es läßt sich also auch aus farbigen Stein- oder Glasstiften ein Bild zusammensetzen, das von fern gesehen die feinen Uebergänge nicht vermissen läßt. Wie der Teppichwirker oder die Stramінstickerin ihre Gebilde dadurch herstellen daß sie kleine Quadrate mit verschiedenfarbiger Wolle oder Seide ausfüllen, so verfährt auch der Mosaikarbeiter mit kleinen Quadraten aus festem Material, die er aneinander fügt. Diese Werke sind vorzugsweise monumental, und finden an Fußböden, an Innenwänden und Façaden der Kirchen eine sinnvolle Anwendung; aber auch im Kleinen werden sie zum Schmuck in edle Metalle gleich einzelnen werthvollen Steinen gefaßt. Der Mosaikarbeiter verkennt seine Aufgabe, wenn er mit dem Oelmaler wetteifern will; aber die einfach großartigen Christus- und Apostelgestalten auf Goldgrund in der alten Basilika sind in ihrer ehrfurchtgebietenden Strenge so großartig und machtvoll, daß wir von einem eigenen Mosaikentypus am Beginn der christlichen Kunstgeschichte reden können, und als Wieder-

gabe eines hiſtoriſchen Bildes von erſtem Rang, wahrſcheinlich der Schlacht zwiſchen Alexander und Darius, die Philoxenos für Kaſſander malte, und die nach Plinius keinem andern Gemälde nachzuſetzen war, iſt uns der Fußboden eines Pompejaniſchen Hauſes unſchätzbar geworden.

Wählt man farbiges Glas zur Moſaik, ſo kann man die Durchſichtigkeit des Materials verwerthen und das Bild zum Fenſterverſchluß benutzen. Dies war der Anfang der Glasmalerei. Es war in alten Zeiten leichter glänzend gefärbtes als farblos reines Glas zu gewinnen; damit lag es nahe die einzelnen Stücke zu einem vielfarbigen harmoniſchen Muſter zuſammenzufügen und die Moſaik der Wände und Fußböden auch an den Fenſtern fortzuſetzen, oder die früher zu deren Verſchluß angewandten Teppiche in Glas nachzubilden. Wie dieſe neben dem Arabeskenornament auch Figuren enthielten, ſo gab man durch die Bleieinfaſſung oder eine aufgezeichnete ſchwarze Linie den Umriß ſolcher Geſtalten an, und füllte das Innere mit kleinen einfarbigen Glastafeln aus, die man muſiviſch zuſammenſetzte. Es war dieſe älteſte mittelalterliche Art alſo mehr ein Malen mit Glas, denn auf Glas; man half nur in dunkler Farbe mit Schattenſtrichen etwas nach. Dieſe erſte und einfachſte Weiſe erhielt ſich bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Fenſter war im Einklang mit dem ganzen Bau durch einen Rundbogen abgeſchloſſen, oder durch einen Spitzbogen und unter demſelben mit Maßwerk bekrönt; mit arabeskenartig verſchlungenen Linien, mit Maß- und Laubwerk wurden auch die Fenſterſcheiben verziert; ſie erſchienen wie aus Glas bereitete Teppiche, auf deren Grund ſich dann allmählich auch Figuren erhoben, aber in ſchlichtem ſtrengem Stil und von geringer Größe, gewöhnlich nur einzelne Heilige, oder mehrere einfach zuſammengeordnete Geſtalten, die aber mit ihrer Gruppe nur ein Feld zwiſchen den Fenſterſtäben einnehmen. Die Vertheilung zuſammengehöriger Figuren in mehrere Felder iſt ſchon ſelten, und dann immer ſo daß ſie ſich leicht ergibt und jede Geſtalt eine gewiſſe Selbſtändigkeit bewahrt, wie wenn im einen Feld Maria, im andern der ſie begrüßende Engel erſcheint. W. Wackernagel, der dieſe Weiſe für die ſachgemäße und allein richtige hält, ſagt darüber: „Immer waren die Figuren nur eingeordnete Glieder der ganzen farbenbunten Ausſchmückung, ſprangen nicht aus derſelben grell hervor, ſonderten ſich von den übrigen nur inſoweit aus als ſich

die Abbildung einer belebten menschlichen Gestalt natürlich und von selbst aussondern mußte; ihre Zeichnung war ebenso streng als die der Arabesken, ja man möchte sagen selbst in Arabeskenart gehalten, und wenn das Ende des Zeitraums ihnen auch schon eine größere Wärme und mehr Weichheit der Bewegung gab, die Einfachheit ward behauptet. Und so boten die Glasgemälde bei all ihrer Buntheit doch dem Auge ein im Gesammteindruck sich innig verschmelzendes Gemisch von Farben und Formen, von Menschengestalten, von Blumen- und Blätterranken, von architektonischen Gebilden, von bloser Linearverzierung, boten ihm einen Eindruck dar, der sich vollkommen dem der romantischen Dichtkunst an die Seite stellen läßt. Zwischen Gemäldefenstern wie denen des Kölner Doms und Gedichten wie dem Titurel Wolfram's von Eschenbach bestand zuletzt kein weiterer Unterschied als der der Sinne, welche hier und welche dort die Aufnahme in die innere Anschauung vermittelten. Und wie ward diese Farbenmusik noch reicher gestimmt durch die Bilder auf den Altären, durch die Teppiche an der Mauer, durch die Malerei und Vergoldung der Capitäle und Gewölbschlußsteine, durch die goldstrahlenden, oft auch mit Bildern reich geschmückten Gewänder der Priesterschaft!"

Ursprünglich also setzte man das Bild aus so vielen Glasstücken zusammen als es Farben hatte. Nachdem man größere und farblose Glastafeln bereiten gelernt, erfand man Schmelzfarben, die man auftrug und einbrannte, wodurch man mehrere Farben nebeneinander gewann; und indem man die Verbleiungslinien den Hauptformen folgen ließ, war es nun leicht, dramatisch bewegte Gestalten, reiche Gruppen abzubilden und sie durch Licht- und Schattenwirkung zu modelliren. Man wagte größere Figuren, die aus einem Feld in das andere hineinragten, und es ist dann als ob man ein großes reiches Bild hinter einem Gitterwerke, den Stäben des Fensters, sähe. Die Technik des Einbrennens ward freilich schwieriger, und es trennten sich der Maler der das Bild entwarf, und der mehr handwerkliche Meister der es ausführte. Die Oelmalerei entfaltete ihre Blüte, und man suchte ihre Reize auf dem Glas nachzuahmen. Die Bilder traten vielfach aus dem Stil der Kirche, aus der Unterordnung unter die Architektur heraus; sie gingen dann in die Stadt- und Wohnhäuser der Reichen über, und hier waren es besonders glänzend ausgeführte Wappen die man liebte, mit vielfältigem

auch landschaftlichem Beiwerk. Die Religionskriege zerstörten viele dieser Werke und hemmten mit ihrer Verwilderung den Kunstbetrieb; der nüchterne Sinn des achtzehnten Jahrhunderts verschmähte die bunten Fenster mit ihrem mystischen Dämmerschein; die Glasmalerei kam völlig in Vergessenheit. Erst in unserm Jahrhundert ward sie wieder erfunden, und schloß sich in Deutschland und Frankreich der neubelebten bildenden Kunst würdig an.

Der Fortschritt der Naturwissenschaften und der industriellen Technik läßt die Glasmalerei jetzt über die reichsten Mittel gebieten; er darf sie nicht verleiten ein virtuosenhaft prunkendes Spiel mit ihnen zu treiben. Die Fenster müssen sich dem Gebäude anschließen, der Stil des Gemäldes dem Stil der Kirche. Man zeichne immerhin große Gestalten, aber man suche sie zwischen den aufwärtsstrebenden Fensterstäben so zu gliedern daß sie gar nicht oder doch nur selten und an Stellen von ihnen durchschnitten werden wo dieses die ganze Haltung nicht beeinträchtigt. Man gebe der Composition eine schlichte Würde, man erfreue sich der ungebrochenen gesättigten Farbe, die hier ihren wunderbar leuchtenden Glanz wirken läßt, und verzichte auf zu feine Details, zu viele Modellirung; man wolle nicht durch Luftperspective und durch landschaftliche Hintergründe den falschen Schein erwecken als ob man aus der Kirche in die Welt hinausblicke; denn man soll in dem Heiligthum zur Sammlung des Gemüths, zur Einkehr in Gott von den Zerstreuungen der Außenwelt abgeschlossen sein, und dies wird ausgedrückt werden wenn sich die Gestalten wie reliefartig auf einem eintönigen oder arabeskengeschmückten Grund erheben, wodurch dann die Erinnerung an die raumverschließenden Teppiche wach erhalten bleibt. Jene vielen kleinern Figuren zwischen den Arabeskenranken betrachtet niemand leicht im Einzelnen, sie geben nur eine allgemeine Stimmung. Die gothische Kirche aber, welche die Starrheit, Massenhaftigkeit und Fläche der Mauern überwunden hat und den ganzen Bau aus lauter selbständig emporragenden Gliedern bildet, gewährt der Wandmalerei so wenig Raum daß die mächtigen Fenster naturgemäß der Ort werden wo die heilige Geschichte in sinnvollen Bildern dem Christen sich darstellt. Nur daß die Composition in großartiger Schlichtheit der religiösen Würde nachkomme, daß auf die vielstimmige Farbenharmonie geachtet werde, und wir brauchen nicht anzustehen in Werken wie in den neuen

Fenſtern der Dome zu Köln und Regensburg oder der Münchner Aukirche nicht blos die Erneuerung, ſondern auch einen Fortſchritt der Kunſt zu begrüßen.

Die maleriſche Compoſition.

Die Plaſtik zeigte den Einzelorganismus als die Geſtalt des in ſich geſammelten perſönlichen Geiſtes in ſich beſchloſſen und vollendet, auf ſich beruhend; die Malerei ſtellt das Leben in der Wechſelwirkung der Individualitäten und in deren Zuſammenhang mit der Natur dar. Der Ausdruck der Seele, der in den Geberden des Leibes ſich ausprägenden Gemüthsbewegungen, die Entfaltung des Ideals in der Fülle einander ergänzender Erſcheinungen iſt ihre Aufgabe. Das allſeitig ausgeführte Sculpturwerk bietet dem umwandelnden Beſchauer eine Reihe von Anſichten dar; die Malerei zeigt ſtatt deſſen viele Geſtalten in mannichfaltigen Lagen, nicht blos ruhende oder auf der Erde bewegte, ſondern auch ſtürzende und ſchwebende, indem ſie, wie wir ſahen, nicht ſowol das Ideal unmittelbar in Einem Weſen verkörpert, als es durch die Idealiſirung des Realen in der gegenſeitigen Ergänzung der vielen Individualitäten veranſchaulicht. So gut wie freilich die Sculptur durch Gruppe und Relief in das maleriſche Gebiet hinüberreicht, kann ihrerſeits die Malerei auch einzelne Figuren für ſich darſtellen. Wir werden dies bei der Betrachtung des Porträts näher ins Auge faſſen, können aber hier ſchon bemerken daß die Malerei dann vorzugsweiſe das Gewicht auf den Ausdruck, auf das Seelenleben legen wird, und mehr die Offenbarung einer Geiſtesrichtung denn die Leibesſchönheit als ſolche erſtrebt. Wir nennen den Moſes Michel Angelo's maleriſch, weil er ſo bewegt aufgefaßt iſt, weil er auffährt in erhabenem Zorn über die niedrige Geſinnung des Volks, weil er alſo nicht in ſich befriedigt, ſondern auf ein anderes bezogen iſt. Kaulbach's gemalter Moſes, der den Fuß auf das goldene Kalb ſetzt und auf die emporgehaltene Geſetzestafel hinweiſt, hat mehr plaſtiſche Ruhe, bleibt aber maleriſch durch den Ausdruck einer ekſtatiſchen Begeiſterung, die ſein Gebot als eine göttliche Ordnung verkündigt, während der ſinnende geiſtesklare Solon den Factor der

menſchlichen Ueberlegung und verſtändiger Einſicht bei der bürgerlichen Geſetzgebung veranſchaulicht.

Da die Malerei im Blicke des Auges und im Mienenſpiel des Seelenausdrucks mächtig iſt, ſo legt ſie nicht das ausſchließliche Gewicht auf die reine ebenmäßige Form wie die Sculptur, indem ſie auch die harten rauhen Züge, ja die an ſich ungefälligen, durch den Geiſt adeln kann der aus ihnen hervorſtrahlt, der ſie wie ein höheres Licht überglänzt und ſie verklärt, indem er über ſie triumphirt. So erfaſſen unſere altdeutſchen Maler, van Eyck und ſeine Schule, Dürer und ſeine Genoſſen, mit realiſtiſchem Sinn die Wirklichkeit, die in der ſtrengen Schule des Lebens unter einem rauhern Himmel herangewachſenen Männer, deren innere Originalität und particulariſtiſche Eigenthümlichkeit ſich in abſonderlichen ſcharfen Zügen ausprägt, die ſich nicht von der Schönheitslinie des griechiſchen Profils umſchreiben laſſen. Aber indem dieſe Geſtalten die Beſeligung des Evangeliums in ihrem Herzen empfinden, indem ſie demüthig vor Gott und muthig vor der Welt daſtehen, ſtellen ſie in ihrer porträtartigen Individualität doch ein Allgemeines und Ewiges dar, da die Tiefe und Innigkeit des Geiſtes um ſo mächtiger erſcheint, wenn ſie aus den harten ſtrengen Formen überwältigend hervorbricht. Ein Fieſole wie ein Correggio dagegen bildete die Geſtalten ganz aus der innern Empfindung zu deren lebendigſtem Ausdruck, ſodaß ſie wie Verkörperungen des ſie beſeelenden Gefühls erſcheinen.

Für die hauptſächlichſten Träger der heiligen Geſchichte hatte ſich früh ein idealer Typus feſtgeſtellt, der ihre Weſenheit ausſprach; Maſaccio und ſeine Nachfolger zogen die Lebenswirklichkeit heran, indem ſie die dargeſtellte Begebenheit wie mit einem Chor von ihren eigenen Zeitgenoſſen umgaben, wodurch jene nicht als ein Vergangenes, ſondern als ein immerdar Gegenwärtiges anerkannt wurde. Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael fußten ebenſo auf den Traditionen der Kirche wie auf dieſem Naturſtudium der Florentiner und auf den Anſchauungen des wiedererweckten Alterthums, deſſen plaſtiſche Formſchönheit ſie mit der Schärfe der Charakteriſtik und der religiöſen Weihe zu verſchmelzen wußten, ſodaß ſie ſelber wieder Typen und Vorbilder für die idealiſtiſche Richtung der Malerei ſchufen. Treffend bezeichnet Viſcher den ungetheilten Guß und Fluß, womit ein reines Gemüth oder ein ſtarker Wille als ſtetige poſitive Wärme

die ganze perſönliche Erſcheinung ausfüllt, als ihr Gebiet, den großartigen Ernſt einer einfachen männlichen Würde als eine ihrer mächtigſten Wirkungen, während bei der realiſtiſchen Richtung auch der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump und Windbeutel ihren Einzug halten, freilich nicht um im Heiligthum der Kunſt zu herrſchen, ſondern um zu dienen. Aber auch die ideale Malerei charakteriſirt nach Art der realiſtiſchen Plaſtik; ſie hebt an der Perſönlichkeit das Gepräge des Volks, den Stempel des Standes und der Culturformen oder äußern Lebensbedingungen hervor, die auch am Einzelnen ſeinen Zuſammenhang mit einem großen Ganzen erkennen laſſen, und läßt die Züge jeder beſondern Kraft und Eigenſchaft zur Geltung kommen. Dies geſchieht natürlich am beſten, wenn Kraft und Eigenſchaft in Handlung geſetzt ſind, wenn der Maler eine Situation wählt die ihnen gemäß iſt, in der ſie ſich zeigen können. Nicht die in ſich beruhende Totalität, ſondern die einzelnen Regungen des Gemüths, die beſondern Aeußerungen des Geiſtes ſind das eigenthümliche Gebiet der Malerei.

Darum hat Hegel mit Recht die Situationsloſigkeit getadelt, in welcher ſich die romantiſche Periode der Düſſeldorfer Malerſchule gefiel: es war die Schwäche der Auffaſſung welche die poetiſche Innerlichkeit als ſolche ausdrücken wollte, eine Mignon, einen Edelknaben, eine Kirchgängerin als ſolche malte, ohne ſie in eine beſtimmte Handlung zu verflechten, wo dann die Empfindung in einer anſchaulichen Lebensäußerung erkennbar wird und der Ausdruck nicht etwa in Mund und Auge ſich concentrirt, ſondern die ganze Geſtalt durch Haltung und Geberde ſprechend wird. Bei Cornelius iſt nichts Theatraliſches, aber auch nichts Müßiges; die packende Wahrheit ſeiner Bilder, die man verſteht wie man ſie ſieht, beruht darauf daß die ganze Geſtalt ſagt was er will; man kann den Kopf, das Geſicht zuhalten, und gewinnt doch den rechten Eindruck. Und ſo brauchte Kaulbach auf dem Thurm von Babel das Antlitz von Nimrod's Gattin nicht zu zeigen, die ganze Geſtalt iſt wie eine flehende Klage vor uns hingegoſſen; ſo konnte er Peter den Einſiedler und die Sänger und Büßer um ihn in das Bild hinein nach Jeruſalem ſchauen laſſen; denn ob ſie uns auch den Rücken kehren, der fromme Eifer, die Begeiſterung der Kreuzfahrer ſpricht aus Haltung und Geberde klar genug.

Hier berühren wir ſogleich die Grenze des maleriſch Darſtell-

baren. Man kennt das Lied vom reichen Bauern Troll, der ſich mit ſeinem Haus will abconterfeien laſſen. Er ſagt unter anderm:

Mal' er mir wie Hans das Heu
Auf den Heuſtall bringet,
Und „wach' auf, mein Herz" dabei
Brummend vor ſich ſinget.
Auf dem Feld von Weizen voll
Muß mein Sohn ſtudiren
Wieviel ich am Scheffel wol
Könnte profitiren.

Der zum Singen geöffnete Mund läßt ſich darſtellen, und man will ſogar unterſcheiden welche von van Eyck's Sängern auf dem großen Bilde in Berlin, „die Verehrung des Lammes," Alt und Tenor ſingen; auch daß ſie ein Gotteslied, kein Schelmenlied anſtimmen, läßt ſich ſehen, aber die Worte des Liedes laſſen ſich nicht malen. Ein junger Bauer läßt ſich wol mit nachdenklicher Pfiffigkeit zwiſchen Weizengarben hinſtellen, aber daß er gerade den Gewinn am einzelnen Scheffel berechnet, kann weder Zeichnung noch Farbe ausdrücken. Dennoch zeichnete Retzſch den Hamlet wie er den Monolog über Sein oder Nichtſein hält; dennoch malte Hetſch die Maria wie ſie nach Klopſtock ſich mit Porzia, des Pilatus Gattin, über die Glückſeligkeit des ewigen Lebens unterhält; dennoch ſah ich einmal das Bild einer jungen Dame die ſich bei Rouſſeau Rath erholt ob es für ſie wohlgethan ſei aufs Theater zu gehen, d. h. ich ſah das nicht, ſondern nur eine ſtehende Perſon vor einer ſitzenden, aber der Katalog der Kunſtausſtellung beſagte es. „Man kann einen ſtudirenden Forſcher malen," ſagt auch Viſcher, „aber nicht Newton wie er das Geſetz des Falls entdeckt, ein ſcherzendes Pärchen, aber nicht Uhland's Gedicht Hans und Grete, wo ein Witzwort die Spitze des Ganzen iſt." Dennoch hat Sonderland das letztere gethan, und es iſt ſogar in Kupfer geſtochen worden!

Wenn überhaupt Bilder zu Gedichten ſich nicht als Randzeichnung unterordnen, ſondern ſelbſtändig auftreten, dann ſoll der Maler Stoff und Idee in ſich aufnehmen, und ſich nicht an die Worte binden, in denen der Dichter ſich dichteriſch ausdrückte, ſondern ſoll ſie auf ſeine Weiſe maleriſch geſtalten, und er wird durch manches dem Dichter Unſagbare das Auge des Beſchauers entzücken, und vieles nebeneinander auf einmal ausbreiten oder ausführlich darlegen können, was die Rede in den nacheinander

folgenden Worten nur flüchtig zu berühren, ein Wechsel des Geschehens nur anzudeuten vermochte. Ich erinnere an Ritter Kurt's Brautfahrt von Goethe und von Schwind, und verweile bei einigen Werken der alten und neuen Kunst, die das Gesagte erläutern werden. — Auf dem Fries der rund um das choragische Denkmal des Lysikrates läuft, hat der attische Bildhauer eine Scene aus dem Leben des Gottes Bacchus dargestellt. Der sechste Homerische Hymnus besingt wie Dionysos in prangendem Jugendreiz am Strand des Meeres wandelte, und tyrrhenische Seeräuber ihn für einen Königssohn hielten, ergriffen und auf ihr Schiff schleppten, in der Hoffnung ein reiches Lösegeld für den Geraubten zu erhalten. Sie wollten ihn binden, aber die Fesseln hielten nicht, sondern fielen von ihm ab. Da erkannte der Steuermann ein göttliches Wesen in ihm, und mahnte ihn freizugeben, aber mit hartem Wort gebot ihm der Schiffsherr in die See zu stechen. Kaum war dies geschehen, so erschienen ihnen Wunderzeichen. Weinfluten überströmten das Schiff, ambrosischen Duft ergießend, traubenreiche Reben, blühender Epheu rankten sich empor um Mast und Segel, Kränze schlangen sich um die Ruder. Wie das die Räuber sahen, hießen sie den Steuermann ans Land treiben. Aber schon erschien ihnen der Gott auf dem Vorderende des Schiffs, laut brüllend, und in der Mitte des Schiffs richtete sich dräuend eine Bärin empor. Voll Angst und Entsetzen sprangen die Räuber über Bord und wurden, wie sie ins Meer stürzten, in Delphine verwandelt. Nur der Steuermann, der weisen Sinnes gewesen, blieb zurück, und huldvoll offenbarte sich ihm der Gott in seiner ursprünglichen Gestalt. Die sich emporrankenden Reben, die sich ergießenden Weinfluten wären hier unplastisch gewesen, und die Verwandlung des Gottes in den Löwen hätte sich bildlich nicht darstellen lassen; die unsichtbare Wunderkraft, die vom Gott ausgeht, hätte man höchstens in ihrer Wirkung auf die Tyrrhener ahnen mögen. In der dichterischen Erzählung selbst läßt sich schwerlich ein Moment finden der das Ganze veranschaulichen könnte. Der bildende Künstler faßt die Sache also auf seine Weise. Die Scene bleibt auf dem Lande, am Meeresufer. In der Mitte des Frieses ruht auf einem Felsen der schöne Jüngling in unbefangener Göttlichkeit; er ist seiner Macht sicher, die Gefahr stört sein Behagen nicht, er spielt mit einem Löwen, der nach der Weinschale in seiner Linken verlangt. Zu jeder Seite sitzt in bequemer Ruhe

ein Satyr, ſchreitet ein anderer mit Trinkgefäßen nach dem mächtigen Miſchkrug hin, während noch andere die herandringenden Räuber niederwerfen, mit Thyrſusſtäben ſchlagen, mit Fackeln verfolgen, in das Meer ſchleudern oder jagen, wo zwei bereits mit Delphinköpfen in die Fluten tauchen. Die Züchtigung iſt höchſt lebendig dargeſtellt, und indem die That der Satyrn durch Abwehr und Strafe die Herrſchermacht des Gottes veranſchaulicht, contraſtirt ſie mit dem ungetrübten Genuß des Daſeins, den er für ſich bewahrt; der Löwe mit dem er ſpielt, die Weinſchalen und Weinkrüge mochten an die Verwandlung und an die Weinfluten erinnern. Die unantaſtbare Macht und Herrlichkeit des Gottes wie die Strafe gegen Frevler welche ſich an ihr vergreifen möchten, iſt vom Bildner und vom Dichter gleich trefflich geſchildert; hätte der eine dem andern ohne weiteres folgen wollen, ſo würde er Unmögliches verſucht haben und hinter dem Vorgänger zurückgeblieben ſein; ſo aber ſteht die poetiſche Erzählung wie die bildneriſche Compoſition gleich vollendet da.

Einen andern Beleg geben uns Leſſing's Erörterungen über die Helena des Homer, des Zeuris, des Grafen Caylus, die wir aus dem Laokoon zuſammenſtellen wollen. Körperliche Schönheit, heißt es dort, entſpringt aus der übereinſtimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die ſich auf einmal überſehen laſſen. Sie erfordert alſo daß dieſe Theile nebeneinander liegen, und darum kann die bildende Kunſt allein körperliche Schönheit darſtellen. Der Dichter, der die Elemente derſelben nur nacheinander zeigen könnte, enthält ſich daher der Schilderung der körperlichen Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es daß dieſe Elemente nacheinander geordnet unmöglich die Wirkung haben können die ſie nebeneinander geordnet haben, daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Aufzählung auf ſie zugleich zurückſenden wollen, uns doch kein übereinſtimmendes Bild gewährt, daß es über die menſchliche Einbildung geht ſich vorzuſtellen was dieſer Mund und dieſe Naſe und dieſe Augen zuſammen für einen Effect haben, wenn man ſich nicht aus der Natur oder Kunſt einer ähnlichen Compoſition ſolcher Theile erinnern kann. Darum läßt ſich Homer nirgends auf eine umſtändliche und ſtückweiſe Schilderung von der Schönheit des Achillens oder der Helena ein; aber er weiß deſſenungeachtet uns von dieſer den höchſten Begriff zu machen. Man erinnere ſich der Stelle wo Helena in die Verſammlung der Aelteſten des trojaniſchen Volks

tritt. Die ehrwürdigen Greiſe ſehen ſie, und einer ſpricht zu dem andern:

Das iſt nicht zu verargen dem Danaervolk und den Troern,
Daß ſie um ſolch ein Weib in Noth ausharren ſo lange,
Einer Unſterblichen gleich erſcheint ſie ja wahrlich an Schönheit!

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren als das kalte Alter ſie des Kriegs wohl werth erkennen laſſen, der ſo viel Blut und ſo viele Thränen koſtet? Was Homer nicht nach ſeinen Beſtandtheilen beſchreiben konnte, läßt er uns nach ſeiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken welches die Schönheit verurſacht, und ihr habt die Schönheit ſelbſt gemalt. Wer glaubt nicht die vollkommenſte Geſtalt zu ſehen, ſobald er mit dem Gefühle ſympathiſirt welches nur ſie erregen kann?

Zeuris malte eine Helena und hatte das Herz jene berühmten Zeilen Homer's unter ſein Bild zu ſetzen. Nie ſind Malerei und Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentſchieden, und beide verdienten gekrönt zu werden. Denn ſowie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Beſtandtheilen nicht ſchildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte, ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandtheilen, und hielt es ſeiner Kunſt für unanſtändig zu irgendeinem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde beſtand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt daſtand.

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde welches Caylus dem neuern Künſtler aus jenen Zeilen Homer's vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erſcheint mitten unter verſchiedenen alten Männern; der Artiſt muß ſich beſonders angelegen ſein laſſen uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in all den Aeußerungen einer ſtaunenden Bewunderung auf den Geſichtern der Greiſe empfinden zu laſſen.“ Hier werden die Alten mit gierigem Blick geckenhaft lächerlich und widerwärtig. Und wenn der Schleier, den die Homeriſche Helena beim Ausgehen umhing, ſie verhüllt, ſo bleibt ihre Schönheit verborgen, ſie, die in ihrem Glanz zu zeigen gerade die Aufgabe des Malers ſein mußte. Greiſe vor einer vermummten Figur, die ſie brünſtig angaffen! In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde ſich gegen das des Zeuris wie Pantomime zur erhabenſten Poeſie verhalten.

Der wahre Dichter ſagt uns vieles was ſich nicht malen, mit Farben und Formen nicht ausdrücken läßt, aber dafür ſtellt uns auch der echte Maler gar manches Unſagbare vor Augen. Der Dichter der uns Chriſtus mit den Phariſäern zuſammenbringt, muß ihre Charaktere durch ihre Reden ſchildern, deren Inhalt der Maler nicht wiedergeben kann. Dafür ſtellt uns Leonardo da Vinci das Bruſtbild des jugendlichen Heilands zwiſchen je zwei ältere Männer zu beiden Seiten, die jenem zugewandt theils in den durch die Arbeit des Denkens und Forſchens gefurchten Stirnen, theils in dem Ausdruck ſchlingenlegender Klugheit mit der ſchlichten Reinheit und Klarheit Chriſti contraſtiren, die wie ein Sonnenſtrahl unter ihnen aufleuchtet und im Gegenſatz zu ihnen die Poeſie der Weisheit, die Müheloſigkeit der Offenbarung durch das Gottesſchauen des lautern Gemüths darſtellt.

Der Maler kann die Worte nicht wiedergeben die bei Shakſpere die ſchlafwandelnde Lady Macbeth ſpricht, Worte die ſo ergreifend kund thun wie der Wurm der Gottloſen nicht ſtirbt und ein unverlöſchbares Feuer ſie verzehrt. Wenn aber der Dichter in dieſem Werk den Beleg zu dem Platoniſchen Satze gibt daß das Böſe den Menſchen ſchlaflos macht, hat denn da der Maler Kaulbach nicht recht gethan dieſe Ruheloſigkeit der Seele durch das Bewußtſein der Sünde ſo darzuſtellen, daß er zeigt wie auch im Schlaf die Unſelige raſtlos wie ein gehetztes Wild von der Verzweiflung einhergejagt wird, der ſie nicht entfliehen kann, weil die ſie verfolgende Furie in ihr ſelbſt iſt, weil der Blutfleck der Mörderhand ewig vor dem Auge des Geiſtes ſteht? Wenn der Dichter ſeine Lady über die Bühne eilen ließe ohne ein Wort zu ſagen, wäre es verkehrt; der Maler der hier die Stellung der Schauſpielerin copirte, in der ſie jene Worte ſpricht, würde hinter der Intention des Dichters zurückbleiben; beſſer als das zerwühlte Lager gibt uns die Ruheloſigkeit der Lady ſelbſt ein erſchütterndes Bild tiefgewaltigen Seelenleidens.

Im Verlauf derſelben Tragödie zeigt Shakſpere wie Macbeth in wild ſich überſtürzendem Thatendrang das Gewiſſen betäuben will, aber dabei nur ſelbſt innerlich verödet, daß ihm das Sonnenlicht verhaßt wird und er den Einſturz des Erdballs wünſcht; das Leben dünkt ihm nur ein wandelnd Schattenſpiel, ein Märchen erzählt von einem Dummkopf, voller Klang und Wuth, das nichts bedeutet. Dies als das Ende einer ſo großartig angelegten Heldenkraft zu ſchildern, weil ſolche mit ſelbſtſüchtigem Ehrgeiz

ſich gegen das Sittengeſetz durch Mord die Krone errungen, war des Dichters Abſicht, und wenn der Maler den Dichter richtig verſtanden hatte, durfte er nicht den letzten Kampf, ſondern mußte das Sichrüſten Macbeth's zu demſelben wählen. Daß dies Kaulbach gethan, preiſt Ulrici mit folgenden Worten: „Der Kampf auf Leben und Tod regt nothwendig alle Körper- und Geiſteskräfte, die ganze alte Heldennatur gewaltſam wieder auf, und Macbeth müßte in anſcheinend ungebrochener Größe auftreten; hier dagegen in dieſer gebeugten Geſtalt, welcher der Diener die letzten Waffenſtücke anlegt, in dieſem gefurchten verhärteten Antlitz, in dieſem düſtern nachtumwölkten Blick, in dieſer Miene des Trotzes und Grimms ſehen wir in Wahrheit den gefallenen Helden, den keine Kampfesluſt, keine Siegeshoffnung mehr begeiſtert, dem kein Erfolg, keine Lebensfreude mehr winkt, der zwar die blutige Krone noch feſthält und ſie krampfhaft in die Stirne drückt, aber nicht mehr als das Zeichen der Größe, Würde und Herrſchaft, ſondern als das Symbol des Verderbens und Untergangs, mit dem das Opfer geſchmückt wird, nicht mehr als das höchſte Kleinod einer reichen Schatzkammer, ſondern als das letzte arme Beſitzthum das ihm geblieben, nachdem er um ihretwillen alle Luſt des Lebens, alle Schätze des Geiſtes und des Herzens in die Schanze geſchlagen.“ — Daß der Maler hierbei noch die Geſtalten der Ermordeten über dem Haupte Macbeth's erſcheinen läßt wie ſie nun vor ſeiner Seele ſtehen, wie ſie ihn zu Boden drücken, war ſein Recht; auch bei Shakſpere iſt der Schotte Macbeth phantaſievoll bis zum Viſionären, und wenn in Richard III. der Dichter ſelbſt die Geiſter der Ermordeten vorführt, warum nicht hier der Maler, der kein anderes Mittel hat um die Vergangenheit als in die Gegenwart hereinwirkende Macht darzuſtellen und die bevorſtehende Schlacht zu einem göttlichen Strafgericht zu machen?

Es iſt dies eine wohl aufzuwerfende Frage gegenüber einem einſeitigen Realismus und Materialismus in der Auffaſſung der Kunſt und des Lebens. Wer den Geiſt als ſelbſtändige Weſenheit leugnet, alles Ueberſinnliche für unwahr erklärt, ſchneidet ſich eigentlich das Schöne ſelbſt ab, das auf dem Einklang des Unterſchiedenen, des Geiſtes und der Natur, beruht, und den gemeinſamen Quell ihres Urſtandes in Gott zugleich mit der Harmonie als dem Ziel ihrer Entwickelung zeigt. Geiſterſcheinungen ſind Gebilde der Phantaſie, die das von innen erregte

Auge außerhalb des Menſchen zu ſehen glaubt; ganz abgeſehen von dem was der Phantaſie zu dieſer Geſtaltenbildung den Anſtoß gibt, warum ſollte ihr die Hand des Zeichners nicht folgen dürfen? Viſcher ſagt indeß ſehr kategoriſch §. 689 in ſeiner Aeſthetik: „Die ausgebildete Malerei iſt diejenige welche erkannt hat daß in der ganzen Natur des maleriſchen Verfahrens die Forderung liegt alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit herein zu verſetzen, alſo das Naturgeſetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor ſich gehen, menſchliche Geſtalten auf Wolken ſitzen und ſtehen zu laſſen." Dann darf wol auch keine „ausgebildete" Dichtkunſt mehr mit Shakſpere's Prinzen Heinrich ſagen: „So treiben wir Poſſen mit der Zeit und die Geiſter der Weiſen ſitzen in den Wolken und ſpotten unſer!" Oder wird der Materialismus, wenn er zur Vernunft kommt, dies Wort auf ſich ſelbſt anzuwenden den Humor haben? Die Malerei iſt von Anfang an die Darſtellung der Welt als Erſcheinung für den Geiſt, die Darſtellung der Dinge nicht wie ſie an ſich ſind, ſondern des Bildes das ſich der Geiſt durch ihre Spiegelung im Auge erzeugt, das er außerhalb ſeiner verſetzt. Wer eine ſchwebende Geſtalt wie eine auf dem Boden ſtehende oder gehende zeichnet, der fehlt allerdings gegen das Naturgeſetz; wer es ausdrücken kann wie ſie ſich durch innere Kraft über den Boden erhebt und frei bewegt, der befriedigt weit mehr eine Sehnſucht des Geiſtes, welcher die Bilder ſeiner innern Anſchauung nicht an das Band der Schwere legt. Viſcher fährt fort: „Die Malerei kann noch dieſe mythiſche Motive walten laſſen, aber ſie ſteht nicht auf dem wahrhaft maleriſchen Boden." Wenn Michel Angelo, Raphael und Correggio, wenn Tizian und Rubens, Cornelius und Kaulbach nicht auf dem wahrhaft maleriſchen Boden ſtehen, ſofern ſie in der Verkörperung des Gedankens auch durch ſchwebende und emporſtrebende Geſtalten einen Triumph ihrer Kunſt feiern, wer ſind denn die echt maleriſchen Genies, von denen wir das Geſetz erfahren können? Aber freilich es iſt ein anderes das Geſetz erfahren und dann im Zuſammenhang der Ideenentwickelung begründen, als es willkürlich nach einſeitigen Vorausſetzungen geben; nur iſt die Frage ob die Maler dieſem folgen werden. „Je ſtärker das Gefühl des echt maleriſchen Bodens iſt," fügt Viſcher hinzu, „deſto gewiſſer wird die Kunſt das Mythiſche ganz aufgeben und bei der urſprünglichen Stoffwelt verweilen." Für Viſcher iſt die urſprüng-

liche Stoffwelt die äußere Realität; wer die Geſchichte der Malerei kennt, weiß daß es vielmehr die Religion, die Offenbarung des Göttlichen und Geiſtigen in der Erſcheinung iſt und bleiben wird, wenn auch nicht beſchränkt auf die bibliſche, wenn auch ausgedehnt auf alle Geſchichte.

Blicken wir nach dieſer Abſchweifung zurück auf die erörterten Beiſpiele über den Unterſchied der Darſtellung durch Form und Farbe von der mittels des Wortes, ſo können wir dies als das Geſetz und die allgemeine Norm hinſtellen: Nur das kann und ſoll der Maler darſtellen wollen was ſich auf der Stirn leſen, was ſich durch Mienen, Haltung, Geberde und ſichtbare Thätigkeit der Geſtalten ſagen läßt. Die vom Mittelpunkt der Geſtalt ausgehenden Radien der Arme in ihrer Beweglichkeit mit der Hand, von der als dem Organ der Handlung wir dieſes Wort gebildet haben, ſind dabei vorzugsweiſe bedeutend, wie dies, um von Bildern nach außen wirkender Thätigkeit, wie in der Schlacht, abzuſehen, die Betrachtung des Abendmahls von Leonardo da Vinci lehren kann. Oder man vergleiche die ſeelenvolle Schönheit, die klare Ruhe der Hand Chriſti mit der kniffigen Gemeinheit der Hand des Phariſäers auf Tizian's Zinsgroſchen, wenn man den Ausdruck des Charakters in den Handformen kennen lernen will.

Hier möge ein Ausſpruch Rumohr's in der Einleitung zu den Italieniſchen Forſchungen uns weiter führen. „Durch zween wohl ineinander greifende, doch unterſcheidbare und unterſcheidenswerthe Beziehungen ſeiner Geiſtesfähigkeit gelangt der Künſtler in den Beſitz einer ſo klaren, ſo durchgebildeten und reichen Anſchauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf um diejenigen Kunſtaufgaben, welche theils aus ſeiner innern Beſtimmung, theils aus ſeiner äußern Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzuſtellen. Die erſte beſteht in gründlicher Erforſchung der Geſetze einestheils der Geſtalten, anderntheils der Erſcheinung ſolcher Formen der Natur, welche aus innern Gründen und durch äußere Veranlaſſungen dem Künſtler näher liegen als andere. Die Forſchungen dieſer Art zerfallen in anatomiſche und optiſch perſpectiviſche. Die zweite beſteht in Beobachtung gemuthender und bedeutſamer Züge, Lagen und Bewegungen der Geſtalt; und dieſe erheiſcht, um fruchtbar und ergiebig zu ſein, nicht ſo ſehr ſonſt empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleißes, als

vornehmlich die leidenſchaftlichſte Hingebung an den ſinnlich geiſtigen Genuß des Schauens."

Gewiß, ſowie der im Reich der Töne waltende Muſiker das ſichere feine Ohr bedarf, ſo iſt die maleriſche Phantaſie von der Luſt an der Welt der Formen und Farben getragen, und der ſcharfe Blick für das Gegenwärtige wie ein treues Gedächtniß für das Vergangene müſſen ihr zur Seite ſtehen, und ſind es die den Künſtler auf das beſondere Gebiet der Malerei hinweiſen und für daſſelbe zum Ausdruck ſeiner Ideen beſtimmen und geſchickt machen. Aber die Einſicht in Anatomie und Perſpective bewahrt wol vor Fehlern und bringt es zu akademiſcher Regelrichtigkeit, und der ſinnlich geiſtige Genuß des Schauens reizt zur Reproduction mannichfacher Geſtalten in vielfältigen Bewegungen mit verſchiedenem Ausdruck; wenn dieſes aber mehr als ein äußerliches Copiren ſein ſoll, ſo muß als Drittes und Hauptſächliches die empfindende Seele des Künſtlers ſelbſt mitwirken. Wir verlangen allerdings vom Maler daß er das Innere des Menſchen darſtelle wie es ſich durch Handlungen offenbart, in denen ſogleich ſein Verhältniß zur Welt hervortritt, durch die dem ſtereotypen Ausdruck des Charakters ſich das Pathos augenblicklicher Erregung geſellt; es iſt aber immer dieſer geiſtige Grund der Gemüthsſtimmung in den wir hinabſchauen wollen, ohne den das Mienenſpiel ein willkürliches Fratzenſchneiden und die Geberde eine Telegraphenbewegung wäre. Es muß bei dem Beſchauer alſo das ſympathetiſche Gefühl erregt werden um durch den Anblick der äußern Erſcheinungen in ſich ſelbſt die Seelenſtimmung nachzuempfinden aus der ſie hervorgegangen ſind, und wenn der Künſtler ſich zur Darſtellung wendet, ſo muß er ſich ſelbſt in das Gefühl der Situation verſetzen die er bezeichnen will, und von da aus muß ihm ſeine Phantaſie die rechten organiſchen Formen mit der Lebhaftigkeit entfalten, daß er gleichſam äußerlich nachbilden kann was innerlich vor dem Auge des Geiſtes ſteht. Das Belauſchen anderer im Zuſtand einer Empfindung, im Schmerz, im Muth der Begeiſterung, in der Andacht nützt ihm wenig; wie das Wort des Dichters muß das Bild aus der eigenen Seele quellen, der Künſtler ſelbſt gefühlt, in ſich erzeugt haben was er darſtellen will. Ein Fieſole betete ehe er an die Arbeit ging, und brach wol in Thränen aus wenn er die Leiden Chriſti malte; darum iſt ihm aber auch auf religiöſem Gebiet die Darſtellung der zarteſten Seelenſtimmung wunderbar

gelungen. Wir ſagen von ſeinen wie von allen guten Bildern ſie ſeien mit Empfindung gemalt, wenn wir ſelbſt vom Bilde ergriffen werden, wenn es keine wirkungsloſe Copie äußerer Anſchauungen iſt, ſondern der ihre Formen, ihren Ausdruck erzeugende Quellpunkt, Gefühl und Phantaſie, ſich darin kund gibt, und die Subjectivität des Künſtlers, die ſich ſchon in der Wahl des Standpunkts geltend macht, in ſeiner Auffaſſung und Ausführung hervortritt. Wie die Phantaſie der Seele zunächſt und zuerſt unbewußt als leibbildende Lebenskraft nach eingeborenem Geſetz das innere Weſen in äußern räumlichen Formen ausprägt, ſo iſt auch ſie es die nun für das Empfinden und Wollen der bewußten Seele in Blick, Geberde und Bewegung des Körpers den rechten Ausdruck mit dem Organe des eigenen Körpers reflexionslos hervorbringt. Sie iſt beſonders ſtark beim Künſtler. Indem er mit ſeinem Gefühl ſich in die Lage eines Menſchen verſetzt, eine Seelenſtimmung nachempfindet, kann ihn die innere Erregung ſogar bis zur nachſpielenden Geberde forttreiben; jedenfalls aber muß dieſelbe ſich ihm innerlich erzeugen, und ſie wird es um ſo deutlicher, je lebhaftere Erinnerungsbilder ihr zu Hülfe kommen. Der Maler der ſich das ſtolze oder demüthige Geſicht vom Modell vormachen ließe, würde eine Maske oder eine Caricatur zeichnen; für ihn gilt bei Idealbildern die Aufgabe daß er nach dem Ausdruck auch die Züge ſo forme, daß jener voll und klar, nicht blos wie eine vorübergehende Zufälligkeit aus ihnen ſpricht. Wo aber das individuell und porträtähnlich Charakteriſtiſche feſtſteht, da muß das Pathos voll und mächtig ſein, das jenes überwinden und ſich in ihm verwirklichen ſoll.

Kehren wir zum Schluß dieſer vorläufigen Erörterungen, die uns die Elemente der maleriſchen Compoſition darlegen und im Einzelnen beſtimmen ſollten, zu dem Ausgangspunkt zurück, ſo werden wir nicht behaupten wollen daß das Deckengemälde Raphael's in den Vaticaniſchen Stanzen, welches die Philoſophie als der Urſachen Erkenntniß (causarum cognitio) darſtellt, mit der Pallas von Phidias wetteifern könne, aber wir werden Raphael's Schule von Athen dieſer gleichſetzen. Der Bildhauer hat den Begriff in Einer Idealgeſtalt verkörpert, des Malers Sache iſt es ihn in einer Gruppe darzuſtellen, die er beſeelt, in deren Thätigkeit und Wechſelwirkung er zur Erſcheinung kommt; der Bildhauer ſchafft darum die Göttin, der Maler ſchildert uns das philoſophiſche Leben, indem er die großen Denker Griechenlands,

die Urheber einer freien Forſchung, uns vorführt, nicht wie ſie etwa einmal zeitlich vereinigt waren, ſondern wie ſie ewig im Pantheon des Geiſtes vereinigt ſind. Wie Platon ſelbſt die Mathematik als den Weg zur Philoſophie bezeichnete, indem ſie mit Allgemeinbegriffen verkehrt, dieſelben aber an eine ſinnliche Anſchauung knüpft, indem ſie an einer beſtimmten Figur ihre Lehrſätze beweiſt, die nun allgemein gelten ſollen, ſo ſehen wir auf der Erde im Vordergrund Archimedes, der ſeinen Schülern einen Satz erläutert. Wie die Muſik ein Grundbeſtandtheil der griechiſchen Erziehung war, und Pythagoras die Zahlen, auf welchen die Harmonie der Töne beruht, zu philoſophiſchen Principien des Weltalls machte, ſo iſt auch er mit geiſtverwandten Denkern auf der andern Seite dargeſtellt. Sinnende, lehrend behauptende Männergeſtalten leiten uns die Stufen hinan. Dort erblicken wir links Sokrates und Alkibiades, rechts die Repräſentanten ſpäterer Syſteme, während in der Mitte der Halle unter dem Bogen ihres Thores Platon und Ariſtoteles hervortreten, jener ein prieſterlicher Greis, gen Himmel deutend nach dem Land der ewigen Ideen, dieſer ein kräftiger Mann, feſt auf der Erde fußend, Hand und Blick auf die dieſſeitige Wirklichkeit gerichtet; ſo vertreten ſie für alle Zeit den Idealismus und Realismus in der Wiſſenſchaft, und der Genius des Malers hat ihre gleiche Größe, gleiche Berechtigung und die Nothwendigkeit ihrer Wechſelergänzung erkannt. Um ſie zu beiden Seiten wißbegierige Schüler, Alexander der Große unter dieſen, der auch für die Wiſſenſchaften die Erde eroberte, von Ariſtoteles in die Tiefen der Erkenntniß eingeweiht, deſſen Culturreich nicht untergegangen iſt, der die Verbindung der verſchiedenen Nationen in einer menſchheitlichen Bildung und Geſittung anbahnte. Das Ganze iſt architektoniſch groß und klar geordnet; in jeder Einzelfigur ſpricht ſich das beſchauliche Leben aus, aber keine ſteht für ſich da, ſie ſind untereinander in Gruppen verbunden, die ſich wieder zum Ganzen fügen.

Giotto bildete im maleriſchen Geiſt der neuern Zeit die Hauptrichtungen des menſchlichen Lebens und Geiſtes in der Culturentwickelung am Glockenthurm des Doms zu Florenz nicht als Einzelgeſtalten, wie etwa die antiken Muſen, oder als Ceres und Bacchos, ſondern er gab Gruppen in der Thätigkeit des Landbaus, der Schiffahrt, der Sternbeobachtung, des weiſen Geſprächs oder Geſanges.

Da das Relief die Brücke von der Plastik zur Malerei schlägt, so können wir auch die Darstellung des Bacchischen Lebens heranziehen, welche eine kleine Marmorplatte im Vaticanischen Saal der Masken schmückt. Es liegt etwas Ueberschwengliches in der weichen, zarten Gestalt des jugendlichen Gottes, der in der Seligkeit des Rausches die Weihe der Begeisterung genießt, während ein hinter ihm tanzender Satyr nur den Sinnentaumel der Weinfreude zeigt, und eine Tigerkatze in muntern Sprüngen den großen Unterschied thierischer Erregtheit und poetischer Entzückung veranschaulicht, und als Gegensatz zu ihnen ein alter Silen, der mit gesenkter Fackel dem Gott voranschreitet, mit einem Anflug von Ironie die Lust des Lebens betrachtet, deren Vergänglichkeit er durchschaut. — So zeigt uns Raphael's Transfiguration die Natur in ihrer gewöhnlichen Weise, und zugleich in ihrer dämonischen Verzerrung durch den besessenen Knaben, in ihrer Verklärung durch den Heiland. Wir lernen daraus daß die Malerei den ganzen Kreis des Daseins umspannt, und wie auf einer Stufenleiter vom Niedern zum Höhern hinführt.

Indem die Malerei in die Breite und Gegensätze des Lebens eingeht, kann sie nun auch das Häßliche in ihr Bereich ziehen, dessen sich die beiden Schwesterkünste enthalten mußten. Denn die Architektur zeigt uns die Macht der göttlichen Nothwendigkeit in der gesetzlichen Ordnung der anorganischen Natur, wo noch kein Widerspruch subjectiven Triebs und Willens eintritt, und die Sculptur vermeidet diesen Widerspruch, weil sie in dem einen Wesen, das sie darstellt, ihn nicht überwinden könnte und dasselbe darum durch directes Idealisiren in das Reich vollendeter Schönheit erhebt. Die Malerei dagegen erfaßt gerade die Subjectivität in ihrer freien Entfaltung und schließt darum auch das Willkürliche und Zufällige nicht aus; vielmehr ist das rein Gesetzliche für sie starr und steif, und erst wo das Spiel individueller Kräfte und die Einwirkung der Außenwelt auf die Gestalt beginnt, entfaltet sie ihre eigenthümlichen Reize. Wie sie die überwuchernde Pflanzenranke der glatt geschorenen Hecke vorzieht, so mag sie auch im menschlichen Leben die Abweichungen von der rechten Mittellinie nicht verschmähen, sondern läßt diese errathen, indem sie nach rechts und links hin ausbiegt, durch das Uebermaß hier den Mangel dort ausgleicht und ein schwebendes Gleichgewicht herstellt. Nicht daß sie das Häßliche um seiner selbst willen nähme und ein Wohlgefallen an ihm hätte; aber wie wir

in der Muſik die Harmonie um ſo wirkſamer empfinden, wenn ſie aus der Auflöſung von Diſſonanzen hervorgeht, ſo läßt die Malerei das Widerwärtige und Gemeine dem Anmuthigen und Edeln zur Folie dienen, damit das reine Licht ſich um ſo energiſcher vom dunkeln Grund abhebe. So haben beſonders unſere altdeutſchen Maler in den Widerſachern Chriſti auch die Brutalität der rohen Gemüther oder die Argliſt der ſelbſtſüchtigen Schlauheit und Heuchelei ſcharf auszuprägen ſich nicht geſcheut. Das edle Bild des duldenden Erlöſers ward durch den Gegenſatz hervorgehoben und das Böſe mußte, wie überall unter der Herrſchaft der ſittlichen Weltordnung, auch ohne oder wider ſeinen Willen dem Ganzen und Guten dienen. Und wenn die Hohngeberde welche dort ein Kriegsknecht dem Heiland macht, ihm die eigene Geſtalt zur Caricatur verzerrt, ſo ſchlägt die Verkehrtheit ſich ſelbſt; ſie wird dadurch ſo lächerlich wie die gravitätiſche Würde, mit der ein wohlbeleibter Phariſäer die Brille aufſetzt um die Ehebrecherin zu betrachten, oder die verdutzte Rotte die nun die ſchon gefaßten Steine nicht zu werfen wagt, als Chriſtus ſagt: „Wer ohne Sünde iſt der werfe den erſten Stein auf ſie."

Und dieſe Auflöſung des Häßlichen durch das Komiſche kann die Malerei ſich auch da zur Aufgabe ſetzen wo das Schöne und Reine nicht als ſolches zur Seite ſteht, ſondern das niedere Leben allein uns vorgeführt wird. Im humoriſtiſchen Genrebild ergötzen uns wie in der Komödie die Verkehrtheiten des Lebens wie ſie einander ſelbſt unſchädlich machen, und der Zauber der Farbenharmonie nimmt die Widerſprüche der Form in ſeinen idealen Schein verſöhnend auf. Wir können ihn dem wohllautenden Rhythmus vergleichen, der in der Ariſtophaniſchen Komödie durch den fröhlichen Feſttanz der Worte erklingt, wie unvernünftig oft der Inhalt der Rede, wie thöricht das Treiben der Redenden ſein mag.

Ein anderes Mittel zur Ueberwindung des Häßlichen in der Form hat die Malerei in der Hervorbringung des Seelenausdrucks. Raphael ſcheut ſich nicht, den Lahmen, welchen Petrus und Johannes heilen, in ſeiner ganzen Krüppelhaftigkeit hinzuzeichnen. Aber wie der Apoſtel ſeine Hand ergreift, da blitzt ſolch innige Glaubenszuverſicht aus ſeinem Auge, daß ſein Bild weit mehr erhebend als abſtoßend auf uns wirkt, und wir meinen zu ſehen wie ein elektriſcher Strom geſunder Lebenskraft vom

Geiſte aus ſich durch ſeine Glieder ergießt und ſie aufrichten wird.

Oder es wird das Böſe in ſeiner dämoniſchen Furchtbarkeit dargeſtellt, durch die es unſer Entſetzen erregt, wie Rembrand das Bild des tyranniſchen Prinzen Adolf von Geldern gemalt hat. Ueber das im Berliner Muſeum befindliche Werk ſagt Kugler vortrefflich: „Er hatte ſeinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen feſten Thurm des Schloſſes Baeren gefangen geſetzt um ihn ſo zur Abdankung zu zwingen. «Arnold» (ſo antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwiſchen Sohn und Vater beilegen wollte), «Arnold iſt vierundvierzig Jahre Herzog geweſen; es iſt billig daß ich nunmehr an die Reihe komme.» Auf unſerm Bilde ſehen wir den Kerker, aus deſſen Fenſter der greiſe Herzog hervorſchaut; er iſt vom Sohn zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm ſteht Adolf in prächtig glitzernder Kleidung, die Schleppe ſeines Fürſtenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Fauſt zu dem Alten empor, mit verderbenſprühenden Blicken ſtiert er vor ſich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Simſonshaar ſein Haupt. Man lieſt es mit Grauen in dieſen entmenſchten Zügen, daß er auch das letzte Mittel nicht ſcheuen wird um zur Erfüllung ſeiner Wünſche zu gelangen. Das Bild iſt von einer tragiſchen Größe wie ſie nur etwa Shakſpere in ſeinem Richard III. zu erreichen vermochte, von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichts die in ähnlicher Art ſchwerlich auf einem andern Bilde zu finden ſein möchte." Dieſe tragiſche Größe des Böſen hat, das müſſen wir hinzufügen, der Dichter wie der Maler dadurch erreicht daß er einmal in der Tyrannei ſelbſt die ihr einwohnende Kraft des vor nichts zurückſchreckenden Muthes, im Trotz die ihn halbwegs berechtigende Ueberlegenheit des Geiſtes als poſitive Grundlage des Charakters erfaßt und ihn durch dieſe Kraft und Größe über das Gewöhnliche emporgerückt hat; dann dadurch daß er zugleich das Gericht offenbarte, das auch den gewaltigſten Verbrecher ergreift, indem die friedloſe Unſeligkeit des entmenſchten Gemüths bei Richard wie bei Adolf nicht verborgen bleibt und wir durch das wild rollende Auge des Herzogs ſchaudernd in einen Abgrund blicken, dem er nicht entfliehen kann, weil er in ihm ſelbſt liegt.

Das Böſe oder Häßliche ſoll motivirt ſein, die abſtoßenden

Eigenſchaften der Schwäche oder des Uebermuths und der Gewaltthätigkeit müſſen in Verhältniſſen vorgeführt werden die ſie wach rufen, wie Richard in der Verwilderung des Bürgerkriegs unter einem verbrecheriſchen Geſchlechte ſteht, das ſolch einen blutigen Schnitter wie eine Zuchtruthe Gottes herausfordert, und die Altersſchwäche Arnold's der Thatkraft ſeines Sohnes zum Anlaß wird ſich der Herrſchaft zu bemächtigen. Und mag der Künſtler die Träger des Häßlichen auch als entſetzlich oder lächerlich darſtellen, er zeige, wie dies Melchior Meyr bei der Betrachtung von Schwind's Aſchenbrödel ſinnig ausſprach, er zeige Anerkennung und Wohlwollen für ſie. Dies thut er dadurch daß er die Untugenden mit den beſſern Seiten verbunden zeigt und dieſe liebevoll ausbildet, mit der Schwäche auch die Gutmüthigkeit und Dienſtfertigkeit, mit dem Stolz auch das ſtattliche Behagen ausdrückt, wie dies Schwind denn in der Geſtalt des Vaters, in der Zeichnung der italieniſchen Stiefmutter und den Schweſtern des deutſchen Aſchenbrödels ausgeführt. Dadurch erhebt ſich die Komik zum Humor, wenn an dem Lächerlichen auch das Werthvolle und an der Tugend die ihr anhaftende Schwäche enthüllt wird, die uns erheitert, während der darunter verborgene edle Kern uns rührt. Endlich aber muß alles Häßliche dem Schönen, alles Böſe dem Guten dienen, und die beſiegten Widerſacher müſſen den Triumph der Idee verherrlichen.

Die Subjectivität des ſchaffenden Künſtlers macht ſich nun in der Malerei dadurch zunächſt geltend daß ſie den rechten Augenblick für die in Thätigkeit begriffene, in Wechſelbeziehung befindliche Gruppe wählt, und hierfür iſt zweierlei nöthig: die maleriſche Darſtellbarkeit des auszuſprechenden Gedankens und die Entfaltung des Weſens der Sache ſelbſt in der Erſcheinung. In einem Arabeskenſpiel von Randzeichnungen mag uns der Künſtler ſeine Einfälle bieten und ſeiner Laune freien Lauf laſſen, beim Bilde ſelbſt ſoll er ſich in den Gegenſtand vertiefen und deſſen innerſten Kern und echten Gehalt zu Tage fördern. Der Höhenpunkt des geſchichtlichen Lebens, der die innen waltenden Kräfte und Gefühle zum Ausbruche bringt, wird dabei auch der maleriſch darſtellbare ſein, weil in ihm die verborgene Stimmung, der verſchloſſene Wille aus ſich herausgehen, zur That treiben und werden, und damit in die Sichtbarkeit der Bewegung, Stellung und Geberde treten. Die Disputation Luther's auf dem Reichstag zu Worms iſt nur für die redende Kunſt eine

mögliche Aufgabe; die Handlung gipfelt aber in dem Augenblick wo Luther ſagt: „Hier ſteh' ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen!" Damit iſt der Austritt aus der alten, der Eintritt in eine neue Bahn der Weltgeſchichte erklärt; damit findet Luther's Antlitz und Geſtalt einen Ausdruck, der des ſofortigen Eindrucks auf die befreundeten, auf die gegneriſchen Hörer nicht verfehlen kann. So hat ihn denn auch die ſchöne Zeichnung im bekannten Werke von Guſtav König erfaßt, wie er mit den Füßen feſt ſeinen Stand behauptet, wie die zurückgewandten Hände an den herabhängenden Armen das Ergreifen jeder andern Sache abweiſen, wie der emporgewandte Blick des Angeſichts vertrauensvoll der Hülfe Gottes ſich befiehlt.

Leſſing's Huß vor dem Concilium zu Konſtanz iſt ein herrlich ausgeführtes Bild, in der Klarheit und Feinheit der Form und des Ausdrucks aller einzelnen Köpfe bewundernswerth, alles Beiwerk techniſch vollendet und doch anſpruchslos; aber der Inhalt der Rede, aber Ideen und Gründe ſeiner Neuerungen ſind nicht plaſtiſch auszudrücken, wir ſehen nur einen Redenden und viele in verſchiedenen Stimmungen Hörende; um was es ſich handelt ſehen wir nicht, und das Ganze fällt in lauter Einzelheiten auseinander. Der Augenblick der Verdammung ſchon wäre ein viel wirkſamerer geweſen; er hätte den Huß großartiger erſcheinen laſſen in der gottergebenen Ruhe der Ueberzeugung, er hätte den Vertretern der Kirche eine gemeinſame Thätigkeit gegeben ohne den Unterſchied im Ausdruck der Einzelnen aufzuheben: der Fanatismus, die ernſte Strenge und Würde, das Wohlleben das nicht geſtört ſein will, die Stumpfheit gegen den Geiſt wie der Glaube an das gute Recht der Kirche und die Macht ihrer Autorität konnten ſich doch im Beſondern entfalten; aber auch der Gegenſatz der Huſſiten durfte nicht fehlen und mußte neben dem Schmerz auch den Zorn und den Todesmuth mit jener Energie offenbaren, die den furchtbaren Rachekrieg vom Scheiterhaufen des Märtyrers aus entzündet. „Huß auf dem Weg nach dem Scheiterhaufen" von demſelben Meiſter iſt der Anlage nach weit gelungener, und wiewol das Bild ebenfalls mehr pſychologiſche Charakteriſtik als dramatiſch bewegte Handlung zeigt, bringt es doch die Gegenſätze zur Erſcheinung und läßt uns ahnen daß ſie ſich gewaltſam entladen können.

Die Thronentſagung Karl's V. von Gallait iſt ein Meiſterſtück der belgiſchen Schule. Die maleriſche Ausführung, ein in

Deutſchland, namentlich in München, vernachläſſigtes Element, machte ſeinen Triumphzug zu einem wohlverdienten, aber die Auffaſſung iſt dennoch mangelhaft. Der auf Oranien geſtützte Karl legt ſegnend die Hand auf das Haupt Philipp's, der vor ihm kniet; wir ſehen nicht, daß es ſich um einen Thronwechſel handelt, der alte Vater könnte dem Sohn auch ſeinen Segen mit auf den Weg einer kriegeriſchen oder diplomatiſchen Sendung geben. Wie anders malt Shakſpere eine Kronentſagung! Teichlein hat darauf ſehr paſſend hingewieſen. Vor aller Augen erſcheint der beſiegte Richard II. vor dem ſieghaften Bolingbroke. „Gebt mir die Kron'!" ſagt er:

Hier Vetter, greif die Krone,
An dieſer Seite meine Hand, die deine dort!
Nun iſt die goldne Kron' ein tiefer Brunnen
Mit zweien Eimern, die einander füllen,
Der leere immer tanzend in der Luft,
Der andre unten, ungeſehn, voll Waſſer.
Der Eimer unten, thränenvoll, bin ich,
Mein Leiden trink' ich und erhöhe dich.

Der deutſche Maler und Kunſtkritiker ſetzt hinzu: „Man wird doch wol Shakſpere nicht des Allegoriſirens bezüchtigen wollen, weil er das Symbol des Königthums, welches überdies zum Coſtüm der Zeit gehört, auf die Scene bringt; daß er die Krone vor unſern Augen von einer Hand in die andere wandern läßt, iſt ein ſo realiſtiſches Mittel um das Factum eines Thronwechſels vollſtändig auszudrücken wie es ſich ein Maler für ſeine ſinnliche Kunſt nicht beſſer wünſchen könnte. Und ſtehen dabei die beiden Könige nicht als leibhaftige Charaktere vor uns? Läßt ſich nicht in der Stellung eines jeden vom Wirbel bis zur Zehe die wahre Stellung beider zu einander veranſchaulichen? Können wir nicht Gedanken und Empfindungen in ihren Augen leſen und bis in die äußerſte Fingerſpitze verfolgen, welche die Krone nimmt und gibt? Und bei alledem liegt etwas mehr als das Intereſſe an dem hiſtoriſchen Factum und den hiſtoriſchen Perſönlichkeiten in dieſem Bild; im Beſonderſten iſt das Allgemeinſte ausgeſprochen, die tragiſche Idee des hiſtoriſchen Schickſalswechſels, freilich nicht als eine abſtracte und triviale Sentenz allegoriſirt, ſondern in einer ergreifenden Realität individualiſirt. Nur ein äußerſt abſtracter Idealismus würde um dieſe Scene zu illuſtriren einen allegoriſchen Ziehbrunnen anbringen, während der Poet echt

maleriſch verfährt, das Gleichniß Richard's am Throne ſelbſt verſinnlicht und zwei Menſchen von Fleiſch und Blut wie jene freud- und leidvollen Eimer auf- und niederſteigen läßt. Wahrlich, gewiſſen Leuten welche auf dem beſten Wege ſind aus Widerwillen gegen eine abſtruſe Idealiſtik in eine wahre Geſpenſterfurcht vor Ideen überzuſchnappen, kann man keinen beſſern Rath geben als ſich von Freund Shakſpere den Kopf zurechtſetzen zu laſſen."

Auch die hiermit verbundene Betrachtung können wir uns aneignen, da ſie völlig mit den bereits entwickelten Grundſätzen übereinſtimmt. „Wenn Franzoſen und Belgier, wie es bei einem Gallait und andern Beſſern unter ihnen der Fall iſt, den leibhaftigen Menſchen nicht allein mit äußerer Naturtreue, ſondern den beſeelten Menſchen in der Schärfe individueller Charakterbildung und mit aller Feinheit des Ausdrucks malen, ſo werden wir uns hüten ihre Kunſt gehaltlos zu nennen, ſo lange ſie dabei ſei es in Darſtellung einzelner Geſtalten oder ganzer Verſammlungen nicht über die Anſprüche des Porträtmalers hinausgehen. Greifen aber unſere verehrten Nachbarn nach Gegenſtänden bei welchen es darauf ankommt mit innerlich und äußerlich bewegten Menſchen eine gehaltvolle Handlung, d. h. eine Handlung in welcher eine bedeutende Idee enthalten iſt, darzuſtellen, dann wird es erlaubt ſein zu fragen, ob ſie auch die vollendete und ausdrucksvolle Realität ihrer Geſtalten zur Darſtellung des ideellen Kunſtgehaltes der Handlung zweckmäßig verwenden, oder etwa nur eine maleriſche Außenſeite des Vorgangs abconterfeien. Die Seele des Gegenſtandes ſoll den äſthetiſch wirkſamſten Ausdruck finden. Allerdings handelt es ſich in der Kunſt zuletzt immer mehr um das Wie als um das Was, aber die Auffaſſung iſt nichts anderes als gerade das wichtigſte künſtleriſche Wie."

Hat der Maler in der Auffaſſung den prägnanten Moment ergriffen, ſo wird ſich derſelbe ſogleich dadurch fruchtbar erweiſen daß der Zuſchauer das Vorausgegangene wie das Künftige daraus erräth und entwickelt; aber auch dem Maler muß es geſtattet ſein bei größeren Compoſitionen ſowol was in der Wirklichkeit räumlich auseinander liegt, zur Einheit und Ueberſchaubarkeit zuſammenzurücken, als auch neben der Hauptſache Vorausgegangenes und Nachfolgendes anzudeuten und Urſache und Wirkung zumal zur Erſcheinung zu bringen.

Frühere italieniſche und deutſche Meiſter verfuhren hier aller-

dings mit einer Naivetät die ich nicht zur Nachahmung empfehlen möchte; das Kindliche nachgeahmt wird zu leicht kindiſch. Wir haben eine Compoſition von Ghiberti vor uns; ſie beſteht aus drei Gruppen, aber in jeder Gruppe begegnen uns dieſelben Perſonen. Dort erhebt ſich Eva, neben dem ſchlafenden Adam zum Leben erwacht, wie aus ihm hervorſchwebend an Gottes Hand, links ſteht ſie mit Adam unter dem Baum der Erkenntniß und reicht ihm den Apfel, rechts wird ſie mit ihm aus dem Paradies verwieſen. In der Sixtiniſchen Kapelle empfängt auf einem Bild von Coſimo Roſelli Moſes im Hintergrund die Geſetzestafeln, die er links dem verehrenden Volk zeigt und rechts vor den Anbetern des goldenen Kalbes zerſchmettert. Das Bild von Memling, die ſieben Freuden der Maria, zeigt uns in der Mitte die drei Weiſen aus Morgenland vor dem Chriſtuskind; dieſelben ziehen links heran und rüſten rechts die Abreiſe, die bereits wieder ſich in die Schlucht hin verliert; aber wir ſehen auch ganz fern die drei Könige auf drei Bergen ſtehen, wie ihnen der Stern erſcheint, ſehen von da drei Wege an einer Brücke ſich vereinigen, wo jene zuſammentreffen, ſehen ſie im Mittelgrunde vor Herodes, ſehen ſie in Bethlehem, bis ſie die Krippe erkunden, in welcher der neugeborene Heiland lag. Hier haben wir allerdings eine noch ungeſchiedene Einheit der Malerei mit der dichteriſchen Erzählung, und dieſes wiederholte Auftreten derſelben Perſonen innerhalb des gemeinſamen Rahmens mag uns bei der herzlichen Anmuth und Schlichtheit der alten Meiſter anziehend erſcheinen, aber der Fortſchritt der Entwickelung legt hier die Kunſtgebiete auseinander, und verlangt daß die Malerei aus der Fülle der nacheinander folgenden Ereigniſſe einen Moment erfaſſe und in dieſem das Ganze offenbare, oder auch mehrere Momente auf ebenſo vielen beſondern Bildern und durch ſelbſtändige Compoſitionen darſtelle, wie dies letztere niemand anmuthiger thut als Schwind, deſſen ſieben Raben als ein wunderbares Farbengedicht in 14 Strophen die Perle der deutſchen allgemeinen und hiſtoriſchen Kunſtausſtellung in München waren.

Bei einer umfaſſenden Handlung aber läßt ſich immerhin in verſchiedenen Gruppen ein Fortgang der Entwickelung andeuten, jedoch ſo daß ſie in beſtimmter Beziehung zur Hauptſache ſtehen, und daß die einmal verwandten Perſonen nicht mehrmals vorgeführt werden. Auf der Konſtantinſchlacht von Raphael iſt links noch mächtiger Kampf, während in der Mitte der Sieg

entschieden wird, und rechts die Christen bereits über die Brücke die flüchtigen Feinde verfolgen. Aehnlich sah man auf der Schlacht von Marathon, die Panaenos in Athen gemalt, links den Miltiades die Griechen zur Schlacht begeisternd, die dann weiter unter der Leitung der Götter entbrennt und entschieden wird, sodaß rechts die Perser sich geschlagen in die Schiffe stürzen. Auf einer Raphael'schen Tapete, Paulus und Barnabas zu Lystra, sehen wir den durch Paulus geheilten Lahmen aufrecht und sicher schreitend die Hände dankend zu dem Apostel erheben, während ein Alter durch Aufhebung des Gewandes sich überzeugt, daß die Beine gerade geworden; die Krücke, die jenen seither gestützt, liegt auf der Erde. Und schon hat sich das Volk versammelt, um den Männern des Geistes und der Kraft, die es für vom Himmel herabgestiegene Götter hält, ein Opfer zu bringen; die Flamme brennt auf dem Altar, der Stier wird herbeigeführt und das Beil geschwungen; da gibt Paulus durch Zerreißen seines Gewandes zu erkennen wie ihm diese Verehrung ein Greuel ist, und ein Jüngling wehrt dem Arme des Mannes, der den Streich gegen die Stirn des Opferthieres führen will. Auf den Gesichtszügen einiger Gestalten aber, die voll Ingrimm auf die Apostel hinsehen, lesen wir bereits die sich vorbereitende Verfolgung gegen diese. In Kaulbach's Hunnenschlacht hat sich schon der Knäuel des Kampfs hoch in der Luft durcheinander geschlungen, während Einzelne am Boden erst aus dem Todesschlaf erwachen.

Indeß wie der französische Classicismus sich im Drama lange mit der Einheit der Zeit und des Orts abquälte, und einen Shakspere als unkünstlerisch, seine planvollsten Werke als Ausgeburten der berauschten Phantasie eines Wilden verwarf, so ist in neuerer Zeit gegen Kaulbach behauptet worden, daß er dem Beschauer zumuthe Reihen von Handlungen als gleichzeitig hinzunehmen, zwischen denen ein längerer oder kürzerer Zeitraum verflossen sein müsse, und Situationen nebeneinander gestellt zu sehen die gar nicht zusammengehen können. Um uns zu vergegenwärtigen, wie groß die Noth der Juden in Jerusalem gewesen als die Römer die Stadt einnahmen, hat der Maler im Mittelgrund unter andern hungrigen Gestalten eine Mutter dargestellt, die im Begriff ist das eigene verschmachtende Kind zu schlachten. Man hat behauptet es sei dieses absolut unmöglich gewesen während die siegenden Legionen ihre Adler in der brennenden Stadt aufpflanzten. Ich will nicht einwerfen daß das

Aufpflanzen der Adler den Hunger der Belagerten noch nicht ſtillt; ſondern ich vindicire dem Maler ein ähnliches Recht als ich dem dramatiſchen Dichter gebe, der die Begebenheiten von Monaten und Jahren in den Stunden eines Theaterabends an uns vorüberführt, und dabei nur die Pflicht hat die Stetigkeit der Zeitentwickelung zu bewahren. Raphael gibt uns in der Schule von Athen ein Bild des philoſophiſchen Lebens in Griechenland. Wir ſehen den ſchon hochbejahrten Platon und den männlich kräftigen Ariſtoteles als die Höhenpunkte des helleniſchen Denkens und Forſchens; aber wir ſehen auch von älteren Philoſophen einen Pythagoras, Heraklit, Sokrates, von jüngern Gelehrten einen Archimedes und den König Ptolemäos. Raphael, der ſie ſo trefflich zu charakteriſiren verſtand, wußte gewiß daß ſie durch Jahrhunderte voneinander entfernt lebten, und niemals alle zugleich in einer Halle verſammelt waren, aber er malte ſie wie ſie im Pantheon des Geiſtes ewig vereint ſind.

In dem Augenblicke wo Jehova das Wort der Zerſtreuung über die Menſchheit beim babyloniſchen Thurmbau ausſprach, werden in der Realität allerdings die drei großen Stämme noch nicht mit ihrer eigenthümlichen Charakteriſtik, die ſie erſt im Laufe der Jahrtauſende gewonnen, ſich geſchieden haben und von dannen gezogen ſein; aber mit Recht hat Kaulbach dies dennoch ſo dargeſtellt, weil er die Sache anders gar nicht, ſo aber vortrefflich veranſchaulichen konnte. Michel Angelo malte an der Decke der Sixtiniſchen Kapelle auf einem und demſelben Bilde rechts vom Baume der Erkenntniß die Schlange, die an Adam und Eva den Apfel reicht, links den Engel, der beide aus dem Paradieſe treibt; auch da iſt That und Strafe, Urſache und Folge unmittelbar vereint, und die Compoſition wird wegen ihrer ſchlagenden Gewalt bewundert. Kaulbach's Auffaſſung der bibliſchen Erzählung von der Völkerſcheidung iſt übrigens kein eitler Einfall, wie ein Kritiker wollte, ſondern ſie verknüpft die geſchichtsphiloſophiſche Idee der neuern Zeit mit jener, und findet ſie in ihr angedeutet, wie dies ſchon Jakob Böhme im Mysterium magnum gethan hat. Die Menſchheit, die in kindlicher Harmonie gelebt, trat aus dieſer Periode der noch unentwickelten Einheit heraus in ein Weltalter des Unterſchieds, in welchem die einzelnen Grundkräfte und Grundrichtungen für ſich frei wurden und einzelne Menſchengruppen zu Trägern erhielten, die dadurch als Völker bezeichnet und in ihrer Eigenthümlichkeit von andern

abgesondert waren; sie verstanden einander nicht mehr, weil sie verschiedene Ideen in ihrem Leben und Denken ausprägten, sie hielten wechselsweise einander für Barbaren und jedes nur sich selbst für auserwählt, bis erst Christus vollbrachte was Alexander der Große vorbereitet, bis er als der wiedergeborene Adam das gleiche menschliche Wesen in der Mannichfaltigkeit der Völker, die gleiche Gotteskindschaft aller Völker zum Bewußtsein brachte und am Pfingstfest der heilige Geist das Wechselverständniß der Völker in der Einheit der Liebe und Wahrheit wieder vermittelte. Jener Act aber ist als der Beginn des Völkerlebens auch der Anfang der Weltgeschichte, und so hat Kaulbach ihn aufgefaßt und bildlich vergegenwärtigt. Will man dies tadeln, so muß man auch die größten dramatischen Werke Deutschlands, den Faust, die Iphigenia, den Wallenstein verwerfen, in welchen Goethe und Schiller die mythische und geschichtliche Erzählung in tieferm Sinn aufgefaßt und ausgebildet haben als in den ersten Darstellungen geschehen war.

Doch ich wollte nicht sowol auf den Begriff der Auffassung zurückkommen, als dagegen protestiren daß der Zopf der Einheit des Orts und der Zeit, den Lessing und Schlegel für das Drama glücklich abgeschnitten, nunmehr der Malerei angehängt werde. Ich verlange ferner für diese letztere auch die Befugniß eingeräumt statt der Einheit der Handlung die der Idee zu setzen, wie schon Sophokles in der Antigone, Aeschylos in der Orestie gethan, während die großen Dichter Englands und Spaniens es liebten gerade in mehrern Begebenheiten und deren Verflechtung einen und denselben Grundgedanken als gemeinsame Seele und Schicksalsmacht zu entfalten. Der Gestaltenreichthum und die verschiedenen Gruppen sind kein Fehler des Künstlers, sobald sie zur Offenbarung einer und derselben Idee dienen, und für die Anschauung selbst harmonisch gegliedert und geordnet sind. Cornelius gibt auf seinem Meisterwerk in der Glyptothek zu München, der Zerstörung Trojas, in der Mittelgruppe den Untergang von Priamus und seiner Familie, über die sich Kassandra hoch erhebt um ein seherisches Wort über die Schicksalsfügung zu sprechen, woran vergebens Agamemnon sie zu hemmen sucht; auf der einen Seite sehen wir die beutetheilenden siegreichen Achäer, auf der andern Aeneas, welcher Vater, Sohn und Penaten in die Fremde hinwegführt; eine Dreiheit von Handlungen, symmetrisch geordnet — wenn sie auch nicht so zugleich an Einer Stelle geschehen sein können — gibt uns in verschiedenen Gruppen

und Situationen Ein Bild, die Darſtellung Einer hiſtoriſchen Idee dichteriſch aufgefaßt in allgemeingültiger Wahrheit. Dieſe Einheit der Idee iſt es auch welche das jüngſte Gericht von Cornelius durchdringt, welche Chriſtus und die ihn umgebenden Heiligen des Alten und Neuen Bundes, die Engel mit dem Buch des Lebens und dem Schwert der Gerechtigkeit, das Aufſchweben der Seligen, den Sturz und die Strafe der Verdammten zum Ganzen zuſammenhält und in der freien Symmetrie der Anordnung die einzelnen Gruppen ſowol für ſich ordnet, als ſie zugleich wie nothwendig einander entſprechende Theile des klar überſchaulichen Ganzen erſcheinen läßt. Hier haben wir nicht ſowol einen einzelnen Augenblick, ſondern die wichtigſten Momente, Scenen, Ereigniſſe des ewig ſich vollziehenden Weltgerichts werden durch und für den Gedanken zuſammengehalten. So iſt es auch die Einheit der Idee, welche die verſchiedenen Gruppen auf Kaulbach's Weltgeſchichtsbildern durchdringt und organiſch verbindet.

Wie die Doppelhandlung in Shakſpere's Lear, die dreifachen Begebenheiten und Lebenskreiſe im Kaufmann von Venedig nicht blos äußerlich kunſtvoll ineinander verflochten und durcheinander motivirt ſind, ſondern auch auf dem gleichen Grundgedanken beruhen, den ſie dadurch als einen ſolchen bezeugen welcher nicht blos einmal, ſondern immer und in allen Verhältniſſen gilt, ſo liebt es die Malerei das Irdiſche und das Himmliſche zugleich darzuſtellen und dieſes ſich über jenem erheben zu laſſen, beide Welten aber in inniger Beziehung zu einander abzubilden, ſodaß gerade ihre durch die Religion zu gewinnende Einheit und Verſöhnung anſchaulich wird. Die Disputa von Raphael iſt eine glorreiche Vollentwickelung und Blüte von Keimen, die ſchon Jahrhunderte lang ſich entfaltet hatten: auf Erden die ſtreitende, auf dem Wolkenbogen die triumphirende Kirche, jene durch die großen Kirchenväter wie durch das ihnen lauſchende Volk und die theils ſelbſtändig forſchenden, theils der Ueberlieferung frei ſich anſchließenden Männer, dieſe durch Chriſtus und ſeine Heiligen repräſentirt, über die Gottvater in der Glorie ſein Haupt erhebt, während der heilige Geiſt in Geſtalt einer Taube und Kinderengel mit den Evangelien von Chriſtus aus zur Erde niederſchweben, und die auf dem Altar erhöhte Monſtranz als das Symbol der Gegenwart des Heilands unter den Seinen die ſichtbare Mitte des Ganzen bildet. Das Ziel irdiſchen Ringens iſt in der himmliſchen Herrlichkeit veranſchaulicht, dieſe ſelbſt aber

dargeſtellt wie ſie eben ſowol auf dem dieſſeitigen Leben ruht als daſſelbe weihend und heiligend durchdringt.

Die Verklärung Chriſti von Raphael iſt ebenſo das leuchtende Vorbild einer Doppelhandlung und deren Wechſelbeziehung, getragen von der Einheit des Gedankens. Schon Goethe verwunderte ſich daß man jemals an der großen Einheit einer ſolchen Conception habe mäkeln mögen. Er ſagt in ſeiner maßgebenden Weiſe: „In der Abweſenheit des Herrn ſtellen troſtloſe Aeltern einen beſeſſenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar: ſie mögen ſchon Verſuche gemacht haben den Geiſt zu bannen, man hat ſogar ein Buch aufgeſchlagen um zu forſchen ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieſes Uebel könne wirkſam gefunden werden, aber vergebens. In dieſem Augenblick erſcheint der einzig Kräftige, und zwar verklärt, anerkannt von ſeinen großen Vorfahren; eilig deutet man hinauf nach ſolcher Viſion als der einzigen Quelle des Heils. (Und, können wir hinzuſetzen, ein Lichtſtrahl des Verklärten, der als die Erfüllung des Geſetzes und der Propheten zwiſchen Moſes und Elias ſchwebt, ein Lichtſtrahl Chriſti fällt in das Auge des Beſeſſenen und beginnt den Sieg über die dämoniſche Verzerrung der Natur, leitet das Häßliche zur Schönheit zurück, verbindet den Hülfsbedürftigen und den Helfer.) Wie will man nun das Obere und das Untere trennen? Beides iſt Eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hülfreiche, beides aufeinander ſich beziehend, ineinander einwirkend. Läßt ſich denn, um den Sinn auf eine andere Weiſe auszuſprechen, ein ideeller Bezug aufs Wirkliche von dieſem losſtrennen?"

Die Einheit alſo wollen wir in der Vielheit ſehen, ſei es daß ſie nur geiſtig als das innere Band durch die Wechſelbeziehung der Individuen ausgedrückt wird und der Mittelpunkt ein idealer bleibt, ſei es daß eine Geſtalt der Mitte auch real und ſichtbar als die Hauptſache hervortritt, um welche das Ganze ſich bewegt und ordnet, ſodaß an Geiſt und Sinn differirende Hauptmaſſen auf einander entſprechenden Stellen in freier Symmetrie ſich entfalten, wie wir dies ſchon als die pyramidale Compoſition im Giebelfelde der Tempel bei der Betrachtung der Plaſtik erörtert haben. Chriſtus als das Haupt der Gemeinde erhielt früh ſchon auf den älteſten Bildwerken dieſe Stellung des Lehrers zwiſchen zwei Jüngern. Wenn Maria das Chriſtuskind als das fleiſchgewordene Wort auf dem Schoſe oder Arme trägt, ſo wird ſie gern auf dem Thron oder auf den Wolken dargeſtellt, und unten

ſtehen dann Heilige ihr zu Seiten oder verehrende Fromme. Von wunderbarer Geſchloſſenheit des Gedankens und der Form iſt in dieſer Hinſicht die Sixtiniſche Madonna von Raphael. Maria mit dem Chriſtuskinde nimmt die Mitte und den obern Theil des Bildes ein; ſie erſcheint wie die Blüte, während tiefer als ſie zu beiden Seiten Sixtus und Barbara ſich Blättern vergleichen und unter ihr wie Knospen die Engelsköpfe hervorſchauen, von denen die Linien aufwärts nach beiden Seiten auseinander gehen um ſich in der Hauptgeſtalt wieder zu vereinigen. Da dieſes Bild zum Herrlichſten gehört was Menſchenhand geſchaffen, ſo gehen wir gern etwas näher auf den tiefen Gehalt und den wunderbar anmuthigen Ausdruck deſſelben ein und können dabei vielfach der Erörterung Ulrici's folgen, die bis jetzt wol die gründlichſte iſt.

Ulrici vergleicht dieſe Maria in der Glorie mit der Verklärung Chriſti auf Tabor; aber die Verklärung iſt hier nur eine ideale, nur die Darſtellung des künſtleriſchen Gedankens, das Bild des innern Lebens und Weſens der Maria, wie es beſeelt vom göttlichen Geiſt, von der göttlichen Liebe, als das Ideal der vom Chriſtenthum ergriffenen und damit über das irdiſche Daſein erhobenen, geläuterten und verklärten Menſchenſeele erſcheint. Weil eine ſolche Verklärung zugleich eine Entrückung und Einverleibung in das Reich Gottes iſt, nur darum erſcheint der Schauplatz der ganzen Darſtellung in die Regionen des Himmels verlegt. Aber der Himmel iſt dem Gläubigen kein bloſes Inſeits; er hat ſich uns geöffnet, der Vorhang vor dem Allerheiligſten iſt aufgezogen, der Einblick uns geſtattet. Der Papſt hat die dreifache Krone niedergelegt, denn hier gilt nur die Reinheit des wiedergeborenen Herzens, kein Anſehen der Perſon. Maria in erhabener Jungfräulichkeit iſt das Organ der göttlichen Gnade, ſie iſt Trägerin des Chriſtuskindes, aber ſie iſt ſich der Majeſtät deſſen bewußt der in ihrem Arme ruht, ſie hat ihn ja in ſich aufgenommen, ſie iſt durchleuchtet und verklärt von ihm, ſie iſt durch ihn zugleich die Himmelskönigin. In Chriſtus iſt dabei die unergründliche Tiefe des Geiſtes, beſonders ein weltdurchſchauender Blick, mit den Formen und Zügen des Kinderantlitzes auf eine ganz einzige Weiſe verſchmolzen; der göttliche Geiſt iſt Kind geworden um uns in die Kindſchaft wieder einzuſetzen, Kind und Mutter ſelbſt ſind das Sinnbild der göttlichen Liebe und der ſie aufnehmenden, durch ſie verklärten Menſchheit. Die Einkehr in Gott, das Himmelreich iſt uns aufgethan, es bedarf von unſerer Seite nur der gläubigen

Aneignung, der Hingebung. Darum erſcheint die Hauptgruppe von denjenigen Geſtalten umgeben in denen vorzugsweiſe der chriſtliche Glaube, das chriſtliche Leben ſich ausprägt. Die erſte derſelben iſt die Form in der die Kindesſeele noch ohne Verſtändniß, ja noch ohne beſtimmtes Gefühl für die Wahrheit des Chriſtenthums, nur in unmittelbarer ahnender Hingebung von der göttlichen Gnade ergriffen und verklärt wird; ſie iſt durch die beiden Engel gewordenen Kindergeſtalten repräſentirt, die auf die Schwelle der Himmelspforte ſich ſtützen. Die zweite Form iſt diejenige in welcher das Jünglingsalter und das weibliche Geſchlecht das Heil empfangen. Das Weib, das innerhalb ſeiner natürlichen Beſtimmung ſich hält, nimmt das Chriſtenthum ebenfalls auf ohne es mit dem Verſtand erkennend zu durchdringen, aber auch nicht blos in kindlich inſtinctiver Hingebung, ſondern in der Reinheit, Zartheit und Tiefe des Gefühls. Daſſelbe gilt vom Jüngling, nur daß bei ihm das Gefühl mehr im Drange der Seele nach dem Idealen, in der Begeiſterung für das Schöne, Edle, Große ſich äußert. Die heilige Barbara vertritt dieſe Form des Glaubens; der Künſtler hat in ihr die keuſche, zarte, gefühlsinnige, vom Schmuz des Lebens unberührte, in die Huld und Schönheit der eigenen Seele gleichſam noch verſenkte Jungfrau dargeſtellt. Die innige Anmuth, mit der ſie zur Gemeinde niederſchaut, contraſtirt mit dem Aufblick des Papſtes zu Chriſtus; ſie bildet aber zugleich einen Gegenſatz zu der Erhabenheit Maria's, deren göttliche Würde durch ihr menſchlich mildes Lächeln um ſo wirkſamer hervorgehoben wird; ihr Ausdruck iſt nicht zu tadeln, er iſt nicht auf dem Original, ſondern nur auf Nachbildungen etwas correggiohaft ſüßlich, er iſt ein unentbehrlicher Ton im herrlichen Vollaccord des Ganzen. Im Unterſchied aber von Kind und Jungfrau ergreift der Mann das Chriſtenthum mit den höchſten Kräften des Geiſtes; er durchlebt es mit dem forſchenden Gedanken, mit dem ſchaffenden und kämpfenden Willen; aber je länger er ſtrebt und ringt, deſto klarer wird ihm daß die Fülle des Göttlichen nur in rückhaltsloſer Hingebung zu gewinnen iſt: der Greis wird wie ein Kind, er hebt liebend und vertrauend den Blick zum Himmel, um in ſtiller Erwartung das Heil von oben und damit den Schlüſſel für das Räthſel der Welt zu empfangen. So Papſt Sixtus IV. Dieſen Geſtalten gegenüber, welche ſonach die beſondern Formen des chriſtlichen Glaubens und Lebens darſtellen, bezeichnet die Madonna ſelbſt jene allge-

meine ſchlechthin ideale Geſtalt, die unſer Glaube annehmen wird, nachdem er durch die göttliche Liebe und Gnade, durch das Kind auf ihrem Arm, zum Schauen der Herrlichkeit Gottes gelangt iſt. Sonach aber ruht die ganze Darſtellung auf der feſten Geſchloſſenheit eines einigen, ebenſo tiefſinnigen als reichhaltigen und ſchön gegliederten Gedankens. Und wie formell alle Figuren die vollendete Schönheit an ſich tragen, in der jede Linie, jeder Zug nothwendig erſcheint, ſodaß keine Aenderung erdenkbar iſt die nicht eine Entſtellung wäre, ſo prägt auch nach der Seite des Inhalts jene geſchloſſene Einheit der Grundidee dem Ganzen denſelben Charakter innerer unveränderlicher Nothwendigkeit auf, der das Kennzeichen höchſter künſtleriſcher Meiſterſchaft iſt.

Auch in der Symmetrie der Compoſition hält die größere Bedeutung der einen Seite der größern Ausdehnung der andern die Wage, wie Raphael's predigender Paulus mit einigen Nebenfiguren der reichen Zahl ſeiner Hörer in Athen, oder der Fels, der Baum auf der einen Seite der Landſchaft der umfangreichern Fläche, welche die Luft, der Himmel einnimmt. Die Ueberordnung der Hauptſache, die Neben- und Unterordnung der dienenden Glieder wird in der Malerei dadurch erleichtert daß dieſelbe nicht alle Geſtalten auf Einer Fläche zeigt, ſondern das Bild perſpectiviſch vertieft und dadurch Vorder-, Mittel- und Hintergrund gewinnt. Die Natur wird in der Malerei als ſolche hereingezogen, nicht anthropomorphoſirt, oder bei Seite gelaſſen wie in der Plaſtik; ſie erſcheint als der Schauplatz der Begebenheiten und wie wir erkannt haben daß das Volk mit dem Lande, die Cultur mit dem Boden zuſammenhängt, der ſie trägt, ſo verlangen wir daß auch der landſchaftliche Hintergrund mit der Darſtellung aus dem Menſchenleben harmonire oder in einem anziehenden Contraſt ſtehe, den ſie wiederum zu beſonderer Wirkſamkeit bringt und in der Beziehung des Gegenſätzlichen aufeinander die Einheit durchſchimmern läßt. Theilnehmende Zuſchauer, Figuren, die in einem lareren Verbande mit dem Ganzen ſtehen und die Selbſtändigkeit und Freiheit der Menſchennatur bekunden, wirken dabei ähnlich wie der Chor in der griechiſchen Tragödie. Cornelius' architektoniſche Strenge mit ihrer klaren Ausprägung des Nothwendigen hat dieſem anmuthigen Spiel des Individuellen ſelten Raum gewährt; Schnorr dagegen hat ſeine Freude daran, und zwar etwas zu ſehr; die ſtattlichen Gondoliere, die reizenden Begleiterinnen ſind auf ſeinem Barbaroſſa in Venedig, auf ſeiner

Begrüßung von Brunhild und Chriemhild das Hervorragende und das Gelungenste. Raphael weiß den gemeinsamen Zug und Ausdruck der Idee mit anziehenden Motiven eigenthümlicher Lebensentfaltung am glücklichsten zu verbinden.

Mit der sinnlichen Perspective aber muß die geistige verbunden sein, vielmehr diese muß jener wie eine geistige Bedingung der äußern Verwirklichung zu Grunde liegen; das Hauptsächlichste wird also am größten, das Nebensächliche oder in entfernterer Beziehung Stehende auch kleiner erscheinen, und zwar ohne daß die Naturwahrheit verletzt würde, indem jenes näher, dieses ferner gestellt wird. Doch kann auch ein hervorragender Punkt in der Tiefe des Bildes den Hauptgestalten das ersetzen was sie dadurch an Ausdehnung verlieren daß sie nicht unmittelbar im Vordergrunde stehen. So sind Platon und Aristoteles in der Schule von Athen durch die Stellung in der Mitte unter dem sie überwölbenden Bogen der Halle, umflossen vom hellen Licht, ausgezeichnet, und die Stufen führen vom Beschauer aufwärts zu ihnen hin; der Vordergrund rechts und links ist mit Gruppen erfüllt, vor ihnen aber frei gelassen. Karl der Große und Wittekind auf Kaulbach's Gemälde stehen auch erst in zweiter Reihe, aber sie erheben sich frei und groß in der Mitte, und die vor ihnen am Boden sitzenden und lagernden Sachsen dienen ihnen gleichsam zur Basis und entfalten sich unter ihnen in einer Bogenlinie, als deren Mittelpunkt jene sich geltend machen. Die sich selbst verbrennende heidnische Priesterin und der beginnende Aufbau einer christlichen Kirche füllen passend zu beiden Seiten den Hintergrund. Aehnlich sind Kaulbach's Kreuzfahrer componirt; Gottfried von Bouillon nimmt hoch zu Roß im Mittelgrunde die Mitte des Bildes ein; auf ihn und die vor ihm das Sakramenthaus oder den heiligen Gral tragenden weiß gekleideten priesterlichen Jünglinge fällt zugleich das volle Licht der Abendsonne, während ein Wolkenschatten die Gestalten vor und neben ihnen umfließt.

Hiermit ist denn das Dritte geleistet: auch die Lichtwirkung, auch die Vertheilung der Beleuchtung muß die Massen sondern und das Wesentliche hervorheben helfen. Die malerische Wirkung darf dem Princip der Composition nicht widersprechen, sondern muß ihm gleichartig sein, muß sogleich durch den ersten Eindruck dem Auge sagen was bei näherm Eingehen dem Geist sich offenbaren wird, muß sogleich in der Stimmung das Gemüth wie

eine Melodie einnehmen, deren Text dann auch dem Verstande mitgetheilt wird. Im Kampf gegen den Naturalismus, gegen den leeren Farbenprunk hatten Cornelius und seine Freunde das Malen in den Hintergrund treten lassen, hatte man weit mehr von Linien als von Farben gesprochen, und so gefällt uns bei ihnen so häufig die Zeichnung, der Carton mehr als das ausgeführte Gemälde, weil das Bild ursprünglich nicht als Gemälde, nicht farbig, sondern nur als Zeichnung im Rhythmus der Formen gedacht war, und deshalb erst nachträglich illuminirt ward, was dann oft den schönen großen Fluß der Linien störend unterbrach. Da erschien eines Tags das Bild von Gallait, Karl's V. Thronentsagung, in München, und man sah hier die schwarz gekleidete Gestalt Philipp's sich nicht blos vortrefflich von der hellen Treppe abheben, sondern auch in das vollste Licht gestellt, sodaß man wieder lernte was auch die alten Meister gewußt, was der Maler Teichlein so formulirt: „Das Geheimniß Farbe und Beleuchtung zu malerischer Wirkung abzurunden beruht auf keinen andern Bedingungen als die Wirksamkeit der Composition. Wie hier die einzelnen Figuren und Episoden der Haupthandlung sich unterordnen und im strengsten Bezug auf sie gedacht sein müssen, so unterordnen sich die einzelnen Farbenindividuen durch Schatten und Helldunkel der Hauptlichtkatastrophe. Liegt es in der Natur des Kunstwerks daß es die Menschen gruppirt und ihre Gedanken und Handlungen auf einen Zweck, der eben ihr Inhalt ist, concentrirt, so sind concentrirtes Licht, harmonischer Ton und zweckmäßige Stimmung nur der letzte specifisch malerische Ausdruck des formellen und ideellen Componirens."

Dennoch müssen wir heute wieder hören daß die Richtung auf den Gedanken, auf den Aufbau und die Größe der Formen sich mit malerischer Wirkung nicht vertrage, daß man das eine oder das andere anstreben müsse. Aber erfreut uns ein Goethe'sches Lied weniger, wenn Reichard's oder Mozart's, Beethoven's, Schubert's oder Mendelsohn's innig dem Sinn sich anschmiegende Melodie die Worte trägt, oder wird nicht dadurch Empfindung und Geist zugleich befriedigt? Der Einklang des Geistigen und Sinnlichen ist überall das Ziel der Kunst, die vollendete Schönheit. Wo die Sucht nach brillanten Farbeneffecten das Interesse an der Sache verschlingt, ja wo nur ein Beleuchtungszauber das Auge blendet, daß der Geist die ideale Bedeutung des Bildes vergißt, da werde auch ich den Stab über den Rückfall in die naturalistische oder zopfige Eut-

artung brechen; aber wo der Reiz und die Kraft der Farbe, wo die Vertheilung von Licht und Schatten in Harmonie mit der Composition stehen, und dieselbe sogleich im ersten Eindruck wirksam machen und unserm Gefühl unmittelbar den Ton des Ganzen angeben, seinen Organismus nicht stören, sondern belebend hervorheben, wo die ideale Wahrheit mit der Lebenswirklichkeit sich versöhnt, da wollen wir die Vollendung der Kunst nicht blos in der Theorie, sondern auch in der Praxis anerkennen. Wir brauchen in der frühern Glanzzeit nicht nach Venedig zu Tizian und Paul Veronese zu wallfahrten, nicht an Corregio zu erinnern, auch die drei Häupter der italienischen Kunst, Leonardo, Michel Angelo, Raphael, verstanden zu malen. Corregio's Helldunkel war in Leonardo's Schule vorgebildet, in der Sixtinischen Kapelle ist man von der geistigen Größe und Wucht der Deckenbilder nur zu überwältigt um sofort auch ihre malerische Trefflichkeit zu würdigen, die nur sich nicht für sich geltend macht, sondern dem Ganzen unterordnet; Raphael's Transfiguration zeigt den Contrast des Lichtes in der Höhe über den dunkleren Regionen des irdischen Lebens; der verklärte Christus gibt sich sogleich als der Lichtmittelpunkt des Bildes zu erkennen.

So gewährt denn eine gelungene Composition das leichte heitere Gefühl eines schön geschmückten Raumes, während die Kunst in den wohlgefälligen Formen ihre tiefsinnigen Gedanken ausspricht; die Linien, die sich in ihrem Flusse zu einer großartig freundlichen Arabeske zu verschlingen scheinen, lösen sich wieder auf zu dem Umriß der selbständig bedeutsamen Gestalten; aber indem diese einem Ganzen eingefügt sind, hebt und senkt sich die Welle der Gruppen in wechselvollem Reichthum und leicht erfaßlicher Symmetrie. Man betrachte die Silhouette, die äußere Umrißlinie der Figuren und ihren stetigen Zusammenhang auf Leonardo da Vinci's Abendmahl; zwei große Wellen von jeder Seite, je drei Jünger umschließend, bewegen sich gegeneinander, und finden von der Senkung in der Mitte nochmals und zwar steiler ansteigend in Christus ihren Vereinigungspunkt, den wir ebenso als den Ausgangspunkt zweier einander entsprechenden Ausstrahlungen ansehen könnten. Die Gestalten stehen wie in der Weltgeschichte innerhalb großer, bald aufwärts, bald abwärts gehender Strömungen, deren Gesetzlichkeit der Einzelne sich nicht entziehen kann; vielmehr erfüllt er mit seiner besondern Kraft und Richtung zugleich den Gang der allgemeinen Ordnung der Dinge. Wie

eine niedere geradeaus strömende, und zwei höher nach den Seiten anschwellende Wellen gehen die Gruppen der Völkerscheidung vor Kaulbach's babylonischem Thurmbau auseinander. Der Mittelpunkt zeigt in Nimrod und seiner Umgebung eine ähnliche Linie; dieser doppelten Vertiefung in der Mitte hält aber die Erscheinung Jehova's mit seinen Engeln das Gleichgewicht; das Haupt Gottes erscheint wie die Spitze der Pyramide, der Blick des Beschauers steigt nach ihm empor, und die doppelte Senkung der Mittelgruppe in den beiden andern Theilen des Bildes ist durch die hohe Ausfüllung der Mitte auf der dritten Stufe des Bildes schön ausgeglichen. Auch Raphael's Konstantinschlacht bietet ein äußerst reizendes Linienspiel; man hat das Bild mit einer Symphonie zusammengestellt; die Formen scheinen in der That wie harmonische Tonmassen dahinzuwogen. Ruhe und Bewegung halten auf der also gelungenen Composition sich die Wage, das scheinbare Chaos der individuell freien Gestalten durchwaltet eine gemeinsame Ordnung, und die überwundenen Schwierigkeiten bergen sich unter die leichte Ungezwungenheit der Meisterschaft. Ist dabei die Handlung auf ihrer reinsten Höhe gedacht und aufgefaßt, so tritt ihre sittliche Idee zugleich vernunftbefriedigend hervor.

Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke. Thierbilder.

Die göttliche Schöpfermacht offenbart ihre Herrlichkeit im Kleinen wie im Großen, alles Endliche wird aus dem Schos des Unendlichen geboren und trägt das Siegel seiner Abkunft; sein Lebensgrund ist unerschöpflich. Jede Monade, jedes Einzelwesen, ist ein Spiegel des Universums, es steht im Zusammenhang mit dem All und trägt dessen Spur und Zeichen in seiner Eigenthümlichkeit; wer ein Sandkorn recht durchschaute und verstände, könnte an ihm die Gesetze des Himmels und die Geschichte der Erde lesen. Die Offenbarung aber des Allgemeinen im Besondern, des Unendlichen im Endlichen ist eben die That der Kunst. Es kommt auf das sehende Auge an, und nichts ist ein Unbedeutendes. Indem sich der Malerei die ganze Breite des Daseins erschließt, hat sie die Aufgabe auch im Kleinen und Einzelnen das innere Leben und das Gesetz der Natur zu entfalten. Nicht daß sie geschichtlich damit begönne, vielmehr ist stets das Ewige und göttlich Große der Ausgangspunkt der Kunst; aber nachdem sie in diesem des Ideal darzustellen gelernt hat, wenden sich dann einzelne

Meiſter auch auf das Kleine und Einzelne, wie ſchon im Alterthum jener Peiraeikos ſeine Schuſterbuben und Laſteſel mit Gemüſe, früher ſchon Zeuris jene die Vögel täuſchenden Trauben, Parrhaſius ſeinen auch den Zeuris täuſchenden Vorhang malte.

Die Natur ſelbſt concentrirt die Schönheit der Pflanzenwelt in der Blüte und in der Frucht; da will das Einzelne für ſich betrachtet und genoſſen ſein, weshalb der Landſchaftsmaler nicht den Baum prangend in der Blüte oder früchtebeladen malen wird, wo das Einzelne ſich wieder dem Ganzen doch unterordnen müßte, wol aber ein einzelner Zweig, oder eine Blume, ein Pfirſich, eine Traube Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung ſein kann. Hier gilt es nun die Phyſiognomie der Blume zu erfaſſen, das weiche, leicht verwelkliche Roſenblatt von dem fleiſchig vollen der Lilie, den zarten Flaum des Pfirſichs von der ſtrafferen, glänzenden Aepfelſchale zu unterſcheiden und den Kern in der reifen Traube durchſchimmern zu laſſen. Dieſe Lichtſpiele ſind ſchon nicht möglich ohne die Rückſicht auf die andere umgebende Welt, und der Maler wird nach dem Weſen ſeiner Kunſt ſofort auch hier ſich zur Gruppe wenden, zunächſt alſo mehrere Blumen ſammt ihrem grünen Blätterlaube zum Strauß zuſammenfügen, zum Kranze winden, und ſo ein ſinnvolles „Blumengedicht" entfalten, ebenſo verſchiedene Früchte zuſammenſtellen, um das Weſen der einen durch das Weſen der andern hervorzuheben.

Hier iſt ſchon mancherlei zu beobachten. Werden einmal ſolche Gegenſtände gewählt, ſo iſt treue Naturwahrheit, Feinheit in Form und Farbe für jeden nothwendig, zugleich aber muß das Ganze ſich in ſchönen Linien aufbauen, die Lokaltöne der Farben müſſen ſich zur Harmonie ergänzen, es darf kein einzelner für ſich hervorſchreien, das individuelle Leben muß hier gedämpft, dort geſteigert werden, der größern Kraft des einen muß der größere Raum des andern die Wage halten. Um jede beſondere Form nicht ſchablonenhaft, ſondern lebenswahr zu beſtimmen, um dann die weichere oder rauhere und härtere, die feſte oder flüſſig durchſichtige Qualität des Stoffs im Blumenblatt, im Obſt auszudrücken, kann ſich ſchon die Virtuoſität des Machens zeigen und muß in hohem Grad vorhanden ſein, wie bei Segher oder van Huyſum; der klare Lebensblick eines Rubens iſt nöthig um ein Blumen- und Laubgewinde ſo zu geſtalten daß der innere Lebensproceß ſelber ausgeſprochen wird; in der Ordnung des Mannichfaltigen zur Einheit verlangt das maleriſche Princip den Schein

des Zufälligen und die Luft des Ungezwungenen, wodurch Weenix und Rachel Ruyſch vornehmlich uns erfreuen.

„Erkennſt du eine Blume nach ihrem Weſen, ſo iſt ſie edler denn die ganze Welt," ſagt Meiſter Eckard, der deutſche Myſtiker, nachdem der größere Meiſter ſchon einen Blick in das Innere der Natur und ihre Wunder gethan, als er ſeine Jünger auf die Lilien des Feldes verwies, die ohne zu ſpinnen, zu arbeiten, in Scheunen zu ſammeln, aus dem rauhen Furchenfeld hervorblühen, herrlicher als Salomon in ſeiner Königspracht, und uns dadurch offenbaren daß der Grund des Lebens die Schönheit ſelber iſt. Es iſt kein Kleines, wenn die Kunſt ſolchem Wort nachkommen will. Vortrefflich ſagt M. Unger im Weſen der Malerei hierüber: „Es iſt bereits zur Genüge dargethan wie der ganze Aufwand von Kunſt erforderlich iſt um das Leben der Materie an ſich mit Gefühl und Verſtändniß an den Tag zu legen. Gleichwol iſt man jetzt der Meinung daß ein minder begabter Geiſt ſich mit mehr Recht dieſem Zweige der Malerei widmen könne als einem andern, ein Irrthum der darin ſeinen Grund hat daß man den illuſoriſchen Schein der Blumen und Früchte zum Hauptzweck der Darſtellung erhebt, und meint mit Fleiß, Sauberkeit und Treue, die demſelben zugewendet ſind, alles gethan zu haben. Daher kommt es daß auch hier wieder in der jetzigen Zeit die feinern Fabrikate von Tapeten in dieſer Hinſicht oft viel Intereſſanteres bieten als die Bilder vieler jetzigen Künſtler von Namen, die bei größerer Prätenſion gemeiniglich alles Stils entbehren, der wenigſtens bei jenen Erzeugniſſen ſich in einem vernünftigen Syſtem, wodurch der äußere illuſoriſche Schein oft in einem bedeutenden Grade techniſch erzielt wird, zu erkennen gibt, anderer Vorzüge zu geſchweigen, die ſich aus der praktiſchen Verwendung entwickelt haben."

Eine Gruppe von Kindern, die eine volle reiche Guirlande von Blumen trägt, gehört zu dem mir liebſten was Rubens gemalt hat; das Bild iſt eine Zierde der Münchner Pinakothek. Daneben ſei noch des reizenden Goethe'ſchen Gedichts erwähnt: der neue Pauſias und ſein Blumenmädchen.

Wie dann der Menſch die Stoffe aus den drei Reichen der Natur nimmt und für die Zwecke der Cultur verarbeitet, ſo macht auch die Malerei das alſo bereitete Geräth zum Gegenſtand der Darſtellung. Der im durchſichtigen Glas blinkende perlende Wein, der Glanz des Goldes oder Silbers, die Structur des Holzes

kommen hier nicht minder in Betracht, als daß ein Menſch durch die Formen ſeinen Sinn und Willen in den Stoff gelegt, den Stoff mit ſeinem Geiſte durchdrungen hat. Der echte Künſtler wird dies nicht überſehen und wird namentlich auch in der Auswahl und Zuſammenſtellung der Dinge den Sinn des ordnenden Menſchen ausdrücken, während er zugleich durch die Harmonie von Formen und Farben die Idealität der Schönheit ſichert. Als Beiwerk auf Porträts haben Tizian — man denke an die metallene Schüſſel mit Früchten, die ſeine Tochter Lavinia emporhält — und Raphael — man denke an ſeinen Leo X. in Florenz — das ſcheinbar blos Aeußerliche ſo trefflich behandelt, daß uns klar werden kann wie alle Materie die Wirkung und Aeußerung lebendiger Kräfte iſt. Holländiſche Meiſter haben aber auch in beſondern Cabinetſtücken das Geräth der Stube oder Küche behandelt und da namentlich auch todte, als Speiſe bereitete Thiere hinzugeſellt. Ihre Frühſtücksbilder laſſen auf das Wohlbehagen und den Geiſt des Beſitzers ſchließen. Sie reihen ſich in dieſer Weiſe dem Sittenbild an und gewinnen ſelbſt eine culturhiſtoriſche Bedeutung.

Man hat ſolche Bilder Stillleben genannt. Unger hat das Wort folgendermaßen gedeutet und erklärt: „Wenn in einer natürlichen Sprachbildung ſchon in der Benennung einer beſtimmten Erſcheinung ihr Weſen ſich ausdrückt, ſo iſt der Ausdruck Stillleben ſolchem Sinne gemäß als ſehr treffend für diejenigen Gegenſtände einer maleriſchen Darſtellung zu bezeichnen, in denen die Lebensregung bei der fortwährenden Beharrlichkeit ihres äußerlich ruhigen Zuſtandes ſich nur ſtill zu erkennen gibt.“ Nur durch die Darſtellung des Lebendigen gelangt die Malerei zum Ziele der Schönheit; das Todte als ſolches, wie es den elementaren Mächten in der Verweſung verfällt, wäre das Häßliche; in dem von ſeiner urſprünglichen Wurzel oder ſeinem ernährenden Stamm abgeſchiedenen, in dem zur Speiſe des Menſchen zubereiteten Thierleibe muß daher noch die Form als das Erzeugniß des Lebensproceſſes herrſchen. Nicht umſonſt war ſchon im Alterthum und dann bei den Niederländern der Hummer ein für ſolche Bilder beliebter Gegenſtand; die Härte der Schale, die Schärfe der Form, die Energie der Farbe bot den erwünſchten Gegenſatz gegen die ineinander verſchwebenden Farbentöne und den weichen Contour des Obſtes, und ob die Maler daran gedacht haben oder nicht, die Bemerkung Unger's hat ihr Recht: der geſottene Krebs iſt zwar ein Todtes, aber das Todte iſt nichts anderes als eine

Wandlung der Materie, die ein neues Leben gebiert, welches ſich hier trotz der beharrlich ruhigen Zuſtändlichkeit der Erſcheinung in der geſteigertſten Lebhaftigkeit einer Farbe zu erkennen gibt.

Die Poeſie ſolcher Bilder endlich beruht darauf daß ſie uns anheimeln, daß eine ſei es feſtliche, feierliche, ſei es behagliche Stimmung durch ſie erweckt wird, weil ſolche in ihnen ausgeprägt iſt. Der Zauber des Lichts, ein Sonnenſtrahl, der ſich im Wein ſpiegelt, das Metall umſpielt und den flüſſigen Inhalt der Traube verklärt, bis der Kern ihn zurückwirft, und das Hell-dunkel, welches über die Formen alle ſtill dahinzittert, das ſind hier nicht blos erlaubte, ſondern gebotene Reize, ſobald ſie nur angewandt ſind um das Weſen der Dinge ſelbſt zu erſchließen und im Einzelnen das große All ahnen zu laſſen. Ich erinnere daran wie Jakob Böhme, der Schuhmacher von Görlitz, zu einem der größten Weiſen unſers Volks erweckt ward. Wie Pythagoras durch einen aus einer Schmiede hervorſchallenden Klang der Hämmer über die Theorie der Muſik, wie Newton durch einen vom Baum herabfallenden Apfel über die Lehre von der Gravitation plötzlich zur Klarheit geführt wurde, ſo war es auch bei Böhme etwas Aeußerliches woran ſich das innere Geiſteslicht entzündete; ſo ſoll die Kunſt im einzelnen Fall das Geſetz, in der Erſcheinung das innere Weſen ausſprechen. Böhme ſah den Glanz der Sonne von einem blank geſcheuerten zinnernen Gefäß in ſeiner Stube geſpiegelt; der jähliche Anblick des lieblichen jovialiſchen Scheins, wie er ſich ſelber ausdrückt, erweckte ihm, der fortwährend in ſeiner Seele nach dem Schauen des göttlichen Lebensgrundes in allen Dingen rang, ſolch eine innere Entzückung, daß es ihm war als ſei er in den Mittelpunkt der geheimen Natur eingeführt und vermöge nun ungehemmt in ihr Inneres zu blicken.

Wenn weiter bei den Thieren der freie beſeelte Individualorganismus auftritt, der wie eine Welt für ſich erſcheint, ſo wird ihn die Malerei doch nicht in dieſer Selbſtgenügſamkeit und typiſchen Idealität darſtellen gleich der Plaſtik, ſondern auch hier neben dem allgemeinen Weſen beſonders auf die Lebensäußerungen, auf charakteriſtiſche Bewegungen und auf die Wechſelbeziehungen der Thiere zueinander und zur Naturumgebung ihr Auge richten. Es gilt auch hier hauptſächlich den Ausdruck aufzufaſſen und zu offenbaren, wie derſelbe im Aufbau und dem Gebrauch der Glieder ſich zeigt, die alle aufeinander hinweiſen und zum Ganzen zuſammenſtimmen. Man hat in der Thierreihe

einen auseinander gelegten Menſchen erkannt; beſondere Eigenſchaften, Neigungen, Affecte, die bei ihm in der Einheit des Geiſtes durch andere ermäßigt oder ausgeglichen werden, erſcheinen dort im Fuchs oder Löwen, im Roß, Stier, Hund, Affen, Schwein gleichſam für ſich verkörpert; das Wild in ſeiner friſchen Naturfreudigkeit, die reißenden Thiere in ihrer Stärke und Leidenſchaft, die Hausthiere in ihrer Vertraulichkeit mit dem Menſchen zeigen ein Seelenleben, das in ſeiner Eigenheit belauſcht ſein will, um in vielen glücklichen Motiven ſich verwerthen zu laſſen. So kann denn das Thier bald der Landſchaft zur Staffage dienen, bald in die menſchliche Geſchichte verflochten ſein, wie das Pferd auf den Schlachtbildern von Salvator Roſa und Wouvermann, dann aber auch für ſich die Hauptſache ſein. Hierzu werden ſich nicht ſowol die kleinen Thiere eignen, die wie die Inſekten wenig Individualität zeigen und in Schwärmen leben, als vielmehr die großen und ſelbſtändigen, deren innerer Organismus nicht im Schalen- und Schuppenpanzer ſteckt, die vielmehr in der Außengeſtalt den Zuſammenhang, die Lebensbedeutung und Lebensfähigkeit der Glieder veranſchaulichen. Da können die Thiere in paradieſiſchem Frieden zuſammen ſein, wie bei Jan Breughel, deſſen kindliches Gemüth ähnlich wie Fieſole nur ſo viel von der naturwahren Form und Körperlichkeit nimmt um die innere Empfindung auszudrücken, oder ſie können ſich im Feuer des Kampfes, in alle Sehnen anſpannender Thätigkeit, im Schmerz des Unterliegens, im Eifer wüthenden Zorns und der Luſt des Sieges gleich Helden geberden, wie die Löwenjagden von Rubens, die Bärenhetze von Snyders auf großartig geniale Weiſe darthun, während Landſeer's geſchoſſene Hirſchkuh auf dem öden einſamen Schneefeld, bei der das verwaiſte Kalb vergebens Schutz und Nahrung ſucht, von einer elegiſchen, ja tragiſchen Wirkung iſt. Daneben malt Potter das Rindvieh auf der Weide, wie ers im heimiſchen Holland ſah; „jedes Thier iſt das beſtimmte Porträt eines einzelnen, in welchem die Geſammtheit geiſtvoll repräſentirt wird; dabei erſtreckt ſich die Treue der Individualität bis auf den Blick des Auges, der bald gutmüthig ſtierend, bald lebendig funkelnd, bald im ſchläfrigen Behagen des Wiederkäuens mit allen Formennuancen ſelbſt bis zum Wimper treu dargeſtellt iſt." (Unger.) Der Hühnerhof von Hondeköter, Jagdbilder von Horace Vernet, die Hunde von Benno Adam und die Pferde von Krüger, die Schafe von Verböckhoven und Eberle, das Wild und die Hausthiere von Voltz zeigen alle ihre Trefflichkeit am beſten, wenn ſie

nicht etwa ſtatuenartig ruhige Porträts ſind, ſondern in beſtimmten Situationen das Leben der Thiere auf eine charakteriſtiſche Weiſe ausdrücken. Dieſes ſpecifiſch Maleriſche im Unterſchied vom Plaſtiſchen hat Unger nicht recht anerkannt; ebenſo iſt der Tadel verkehrt daß Kaulbach's Phantaſie in dem reizenden Fries, der die weltgeſchichtlichen Bilder des neuen Muſeums umgibt und die Weltgeſchichte wie ein Kinderſpiel humoriſtiſch darſtellt, die Aufmerkſamkeit weniger auf die Gewinnung des rein bildneriſchen Ausdrucks animaliſcher und vegetabiliſcher Intentionen gerichtet habe; ein ſinnvolles Spiel der Erfindung wie der anmuthigen Linien iſt hier durch die Natur des Stoffs und der Arabeske geboten. Sein Reinecke Fuchs iſt nicht ſowol eine Sammlung von Thierbildern als die maleriſche Reproduction der Thierſage. Dieſe bewahrt das Weſen der thieriſchen Natur, leiht ihr aber die menſchliche Reflexion und Sprache, und ſo gab Kaulbach auf geniale Art der Thierphyſignomie den menſchlichen Ausdruck. Die Thierdichtung ſchließt bei aller epiſchen Luſt am Thierleben eine ſatiriſche Rückſpiegelung der Menſchenwelt nicht aus, und der Maler hat ſich ihr angeſchloſſen und ſie, die wie alle Volkspoeſie kein todtes Beſitzthum, ſondern ein fortwachſender Schatz iſt, mit ſeinem Sinn im Geiſt unſerer Zeit neugeboren und fortgebildet.

Die Landſchaft.

Die Landſchaft ergreift das Naturleben in ſeiner Totalität um in den Formen des Erdkörpers und ſeiner Vegetation, im Wechſel von Land und Waſſer, in Luft und Wolke, und in der Beleuchtung die charakteriſtiſche Weiſe beſtimmter Gegenden oder einen Reflex menſchlicher Gefühle, eine Seelenſtimmung auszuſprechen, und ihren rechten Triumph zu feiern, wenn beides zumal gelingt, wenn das Bild zugleich wie ein Gedicht wirkt und doch mit objectiver Naturwahrheit ausgeſtattet iſt, wenn es die Seele des Künſtlers ſo gut wie die der Landſchaft ſelber enthüllt.

Das Gefühl für landſchaftliche Schönheit gehört der romantiſchen Welt an; ihre Darſtellung ſelbſt iſt der am meiſten zur Muſik hingewandte Theil der Malerei. In der Natur wie vor dem gelungenen Bilde werden wir zu Stimmungen erregt für die das Wort uns fehlt oder nicht ausreicht, die in ihrer Unſagbarkeit dem Reich der Töne verſchwiſtert ſind. Die Alten ſtellten einzelne Gegenſtände in menſchlicher Geſtalt dar, den Fluß

im Flußgott, die Nymphe des Baums oder Quells. Die Oreade des Bergs und Knaben mit welken Blumen im Haar trauerten auf einem griechiſchen Gemälde um den todten Hippolyt; der neuere Maler würde durch die Haltung und Beleuchtung der Naturumgebung dieſe Mitempfindung ausgedrückt haben. Eine jugendheitere Frauengeſtalt, die Mauerkrone auf dem Haupt, anmuthig auf einem Felſen ſitzend, während ein aus den Wellen zu ihren Füßen auftauchender Jüngling zu ihr emporblickt — ſo haben die Alten die Stadt Antiochien gebildet, ihre Lage an Berg und Fluß ſymboliſirt, wo der neuere Künſtler den Stoff und die Motive zu einem ſo großartigen als reizenden Landſchaftsbild finden würde. Sehr treffend ſagt Ottfried Müller: Der ahnungsvolle Dämmerſchein des Geiſtes, mit welchem die Landſchaft uns anſpricht, erſchien den Alten nach ihrer Gemüthsrichtung jeder künſtleriſchen Ausbildung unfähig; ihre Landſchaften waren mehr ſcherzhaft als mit Gefühl entworfen. — Erſt am Wendepunkt des Mittelalters und der neuern Zeit wandte der Menſch ſich der Natur mit jener Aufmerkſamkeit und Liebe zu, aus der allein eine Wiſſenſchaft und Kunſt hervorgehen konnte; er betrachtete die Außenwelt um ihrer ſelbſt willen. Spinoza lehrte von der egoiſtiſchen Zweckbeziehung abſehen; da erſchloß ſich das Geſetz wie die Schönheit der Natur dem begeiſterten Blick des Forſchers und Bildners, und die freie Darſtellung der Landſchaft trat neben die Abbilder der Menſchen und ihres Lebens. Die landſchaftliche Schönheit aber iſt nicht plaſtiſch, ſondern maleriſch, das heißt ſie iſt die auf einem beſtimmten Standpunkt ſich dem Beſchauer ergebende Erſcheinung, die gerade dort durch die beſondere Gruppirung der Dinge dem Auge vermittelt wird; ſie beruht durchaus auf der Perſpective, ſie ſcheidet Vorder-, Mittel- und Hintergrund, und verlangt daß jeder derſelben an ſich bedeutend ſei und mit den andern harmonire; ſie hängt mit der Beleuchtung zuſammen, indem die Vertheilung von Licht- und Schattenmaſſen gar oft erſt die maleriſchen Reize hervorhebt, ja hervorruft. Gegenden die wir vor andern ſchön nennen, bieten gleichſam nur die einzelnen Elemente oder Buchſtaben dar; die Verbindung, das lebendige Wort ergibt ſich dem Beſchauer, wenn er den Ort gefunden hat auf welchem die Spiegelbilder der Dinge ſich in ſeinem Auge zu einem anſprechenden Ganzen ordnen.

Die mittelalterliche Kunſt behandelte die Landſchaft als Umgebung der geſchichtlichen Ereigniſſe, die ſie ſchilderte. Bei den

Deutſchen ward dieſer Hintergrund zuerſt in ſeiner Mitwirkung aufgefaßt. Van Eyck und ſeine Schule gaben ſtatt des Goldgrundes, von dem ſich die heiligen Geſtalten der ältern Meiſter abheben, die lebendige Natur, den blauen Himmel, die grünende Erde mit ihren Blumen. Die Pilger welche zur Verehrung des Lammes ziehen, läßt Johann van Eyck durch eine Schlucht wandern, über welcher Cypreſſen und Orangen wachſen; ein ernſt erhabener Charakter iſt dadurch ausgeſprochen. Memling's Chriſtophoros trägt das Chriſtkind durch die Wellen zwiſchen nächtigen ſchroffgewaltigen Felſenufern, während im Hintergrunde die Morgenſonne hervorbricht. Der Uebergang vom Dunkel zum Licht, die gewaltige irdiſche Natur, über die ſich eben eine milde himmliſche Klarheit ergießen will, zeigen in der Landſchaft eine ähnliche Idee als die iſt welche in den menſchlichen Geſtalten ſich ausprägt. In gleicher Weiſe ſtimmen die Burgen auf den ſteil abfallenden Bergen, ſtimmen die abenteuerlichen Formen der Natur mancher Dürer'ſchen Bilder zu dem gewaltigen und dabei phantaſtiſchen Gedanken der Compoſition. Größe und Tiefe der Empfindung zeigte bei den Italienern Tizian in der Form und Belaubung der Bäume, in der blauen bergigen Ferne, in der Beleuchtung auf dem Bilde welches den Petrus Martyr darſtellt. Von hier an beginnt in Italien die Landſchaft frei zu werden. Seit dem ſiebzehnten Jahrhundert wird ſie ſelbſtändig behandelt.

Anfangs herrſcht die ideale Richtung; man entlehnt der Natur einzelne Motive, einzelne Formen, das Ganze wird aus der innern Anſchauung geboren und wie eine neue Schöpfung componirt. Dieſer dichteriſchen Weiſe kann ſich der Landſchaftmaler nie entſchlagen, wenn er nicht zum bloſen Copiſten und Vedutenzeichner herabſinken will; er hat eine Stimmung des Gemüths zum Ausgangspunkt und ſucht dieſe durch ein Naturbild zu reflectiren, das als ſolches nicht der Außenwelt, ſondern der Phantaſie entſtammt. Eine mehr realiſtiſche Weiſe wird durch ſchöne charakteriſtiſche Gegenden angeregt und weiß in deren auch getreuer Abſpiegelung zugleich das Gemüth mit dem Widerklang einer ſeiner Stimmungen zu erfreuen. Viſcher mag an dieſer letztern Art ſein beſonderes Wohlgefallen haben, aber es iſt wiſſenſchaftlich unberechtigt, wenn er als Aeſthetiker behauptet daß der Landſchaftsmaler von einer in der Natur gegebenen Einheit ausgehen ſolle, daß das freie Componiren, das nur einzelne Studien benutzt, nicht eigentlich das Wahre ſei. Beide Weiſen

ſind berechtigt, das Höchſte wird erreicht, wenn das Naturwahre zum Ausdruck der Seele idealiſirt, wenn die innere Stimmung durch naturtreue Formen ausgeprägt wird. Die idealiſtiſche Richtung war allerdings lange Zeit in der Charakteriſtik der einzelnen Gegenſtände wenig vollkommen; wie die alten Hiſtorienmaler die Bäume conventionell behandelt hatten, ſo gaben auch jene allgemein gehaltene Pflanzen, die in die Höhe und Breite wachſen mit langen und ſpitzen, oder mit runden Blättern; die Phyſiognomie des Eichen- und Buchenwaldes ward noch nicht unterſchieden, ebenſo wenig das vulkaniſche von dem ſanfter gerundeten neptuniſchen Gebirg. Erſt die Erweiterung des Blicks, erſt das Vergleichen der heimiſchen Natur mit der Fremde, die erleichterten Reiſen und die Fortſchritte der Wiſſenſchaft brachten eine größere realiſtiſche Beſtimmtheit mit ſich, und hier hat ſelbſt die idealiſtiſche Richtung noch ein weites Feld vor ihr, wenn ſie zur Offenbarung der Gefühle bald nach der nordiſchen, bald nach der tropiſchen Natur greifen kann.

Ein Kenner und Freund der Natur, der ſie mit gleicher Liebe nach ihrer Geſetzlichkeit wie nach ihrer Schönheit wiſſenſchaftlich und künſtleriſch auffaßt, Alexander von Humboldt, möge das Geſagte beſtätigen und erweitern; wir leſen im zweiten Bande des Kosmos: „Alles was ſich auf den Ausdruck der Leidenſchaften, auf die Schönheit menſchlicher Form bezieht, hat in der temperirten nördlichen Zone, unter dem griechiſchen und heſperiſchen Himmel, ſeine höchſte Vollendung erreichen können; aus den Tiefen ſeines Gemüths wie aus der ſinnlichen Anſchauung des eigenen Geſchlechts ruft ſchöpferiſch frei und nachbildend zugleich der Künſtler die Typen hiſtoriſcher Darſtellung hervor. Die Landſchaftmalerei, welche ebenſo wenig blos nachahmend iſt, hat ein mehr materielles Subſtratum, ein mehr irdiſches Treiben. Sie bedarf einer großen Maſſe und Mannichfaltigkeit unmittelbar ſinnlicher Anſchauung, die das Gemüth in ſich aufnehmen und durch eigene Kraft befruchtet den Sinnen wie ein freies Kunſtwerk wiedergeben ſoll. Der große Stil der heroiſchen Landſchaft iſt das Ergebniß einer tiefen Naturauffaſſung und jenes innern geiſtigen Proceſſes. Allerdings iſt die Natur in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen. Die Geſtalten des Organismus wiederholen ſich in andern und andern Verbindungen. Auch der eiſige Norden erfreut ſich Monate lang der krautbedeckten Erde, großblütiger Alpenpflanzen und milder Himmelsbläue. Nur mit

den einfacheren Geſtalten der heimiſchen Floren vertraut, darum aber nicht ohne Tiefe des Gefühls und Fülle ſchöpferiſcher Einbildungskraft, hat bisher unter uns die Landſchaftmalerei ihr anmuthiges Werk vollbracht. Bei dem Vaterländiſchen und dem Eingebürgerten des Pflanzenlebens verweilend hat ſie einen engern Kreis durchlaufen; aber auch in dieſem fanden hochbegabte Künſtler, die Caracci, Pouſſin, Claude Lorrain und Ruysdael, Raum genug um durch Wechſel der Baumgeſtalten und der Beleuchtung die glücklichſten und mannichfaltigſten Schöpfungen zauberiſch hervorzurufen. Was die Kunſt noch zu erwarten hat und worauf ich hindeuten mußte, um an den alten Bund des Naturwiſſens mit der Poeſie und dem Kunſtgefühl zu erinnern, wird den Ruhm jener Meiſterwerke nicht ſchmälern, denn in aller Kunſt iſt zu unterſcheiden zwiſchen dem was beſchränkterer Art die ſinnliche Anſchauung und die unmittelbare Beobachtung erzeugten, und dem was Unbegrenztes aus der Tiefe der Empfindung und der Stärke idealiſirender Geiſteskraft aufſteigt. Das Großartige was dieſer ſchöpferiſchen Geiſteskraft die Landſchaftmalerei als eine mehr oder minder begeiſterte Naturdichtung verdankt (ich erinnere hier an die Stufenfolge der Baumformen von Ruysdael und Everdingen durch Claude Lorrain bis zu Pouſſin und Hannibal Caracci hinauf), iſt wie der mit Phantaſie begabte Menſch etwas nicht an den Boden Gefeſſeltes. Bei den großen Meiſtern der Kunſt iſt die örtliche Beſchränkung nicht zu ſpüren; aber Erweiterung des ſinnlichen Horizonts, Bekanntſchaft mit edleren und größeren Naturformen, mit der üppigen Lebensfülle der Tropenwelt gewähren den Vortheil daß ſie nicht blos auf die Bereicherung des materiellen Subſtrates der Landſchaftmalerei, ſondern auch dahin wirken bei minder begabten Künſtlern die Empfindung lebendiger anzuregen und ſo die ſchaffende Kraft zu erhöhen."

Wenn ſchon die Natur die Anregung gibt daß ſich der Eindruck landſchaftlicher Schönheit im Geiſte des Menſchen erzeugt, ſo macht ſich die perſönliche Eigenthümlichkeit des Künſtlers, ſeine Auffaſſung der Außenwelt und die in ihm vorwaltende Seelenſtimmung ganz beſonders in der Landſchaftmalerei geltend. So liebt J. W. Schirmer die Eiche, ſo zeichnet Heinlein die Wogen mit ihren dunkeln Seen, und es tritt in ihren Bildern uns die Kraft deutſcher Mannesnatur entgegen. Auch die Charakteriſtiken welche Unger und Kugler von einigen der ältern Meiſter ent-

worfen haben, gestalten sich uns leicht zum Beleg dieser Ansicht. So zeigen die Landschaften von Rubens die Natur in saftstrotzender Fülle und sind von dem enthusiastischen Schwung des Malers beseelt, der sich auch hier oft in einer übertreibenden Charakteristik gefällt. Er liebt es darzustellen wie der Herr sich in Wettern verkündet, aber aus der dunkeln Wolke der Regenbogen hervorstrahlt; in der Entbindung aller Lebenskräfte der Natur offenbart ein hoher Genius der Kunst die Allmacht des Urgeistes. Salvator Rosa dagegen liebt das Unheimliche wilder Gebirgsschluchten; Bäume wurzeln in den Felsspalten, ihre Zweige wenden sich tosenden Sturzbächen zu, als lechzten sie nach Erquickung, der Schauer der Einöde wird durch das Toben der Windsbraut erhöht. Nicolas Poussin ist im Linienzug groß, seien es hochgewölbte Baumkronen, seien es Berge die derselbe umschreibt; er ordnet die Massen in architektonischem Aufbau und schmückt die Landschaft gern mit classischen Architekturwerken, die dann wie ein verklärtes Abbild oder wie eine Blüte derselben dastehen; er malt die Gegend für ein Geschlecht ursprünglicher heroischer Menschen, bei ihm herrscht eine noch ungestörte Weltordnung, innerhalb welcher alles Einzelne seine Bestimmung erfüllt; der Eindruck des Ganzen ist ruhig feierliche Schönheit. Caspar Poussin ist schon etwas bewegtern Sinnes, das rege Naturleben im Hauch der Lüfte zieht ihn an, sein Auge öffnet sich auch für das Geringfügige, aber er fügt es dem Ganzen ein. Claude Lorrain malt in sonntäglicher Stimmung; seine lichtfreudige Seele ergießt einen sich in zartem Duft sanft abstufenden Glanz über Nah und Fern, die Erde schmückt sich mit herrlichem Pflanzenwuchs, es ist als ob die Natur zum Gottesdienst ein Feierkleid angelegt; alle Einzeltöne stimmen zum Grundaccord der poetischen Idee, die das Bild durchdringt; im reinen Aether wiegen sich die anmuthreichen Formen. Ruysdael hat das sinnigste Auge, die treufleißigste Hand für alles Besondere, und weiß in Jeglichem den Einen Geist der Natur auszudrücken; man meint den Duft seiner Vegetation einzuathmen, die wallende Feuchtigkeit seiner Wolken zu fühlen, man empfindet die hehren Schauer der Waldeinsamkeit, die den Germanen der Tempel Gottes war, Gottes Odem durchhaucht das Ganze. Er ist Nordländer, Claude Lorrain Südländer, jener mystisch tiefer, gemüthsinniger, dieser voll heitern Glanzes.

Die Landschaftmalerei hat dieses mit der Architektur gemein

daß ſie durch Formen der anorganiſchen Natur und der Pflanzenwelt Stimmungen der Seele ausſpricht; aber es iſt nicht ſowol das ganze Volksgemüth, ſondern die Sinnigkeit des Einzelnen, nicht die Geiſtesrichtung des Jahrhunderts, ſondern die Weltanſchauung der künſtleriſchen Perſönlichkeit was ſie ausprägt, und ſtatt die allgemeinen Geſetze und Kräfte der Welt als ſolche hervorzuheben, hält ſie ſich an die Erſcheinung der Schöpfung, an „das lebendige Kleid der Gottheit", das jene wirken. Die Landſchaftmalerei zeigt den gemeinſamen Lebensgrund des Geiſtes und der Natur, weil es ihr Werk iſt die Stimmungen der Seele durch Stimmungen der Natur darzuſtellen; ſie könnte das nicht, wenn nicht beide von Haus aus einander entſprächen. Carus hat in ſeinen Briefen über Landſchaftmalerei hauptſächlich darauf hingewieſen wie die Stadien der Naturentwickelung im Wechſel der Tages- und Jahreszeiten an die menſchlichen Lebensalter und deren Sinn und Bedeutung anklingen. Blühen und Verwelken, Kampf, Hemmung und Neubildung erfahren wir an uns ſelbſt, und unſere eigenen Gefühle werden angeklungen, wenn wir jenes außer uns erblicken; wir meinen daß ſolche Gefühle auch die Natur in ſolchen Zuſtänden beſeelen. In der Witterung, im klaren Blau, in der Wolkentrübung erkennen wir die bald heitere, bald düſtere ſchwermüthige Stimmung der Natur; wenn die Wolken ſich zertheilen und die Sonne ſiegt, dann erquickt uns der Triumph des geiſtigen Lichts, der Freiheit. Aber nicht blos der Lebensaufgang am Morgen, im Frühling erregt ein muthiges Aufſtreben unſers Herzens, auch die Kraft welche die Berge kühn emporthürmt, reißt uns von allem Gewöhnlichen los und mit ſich empor, während ſanfter ſchwellende Hügel und breite Thalgründe mit der Abendſtille uns zu behaglicher Ruhe und friedlicher Betrachtung einladen.

Dieſes Zuſammenwirken der vornehmlich durch die Farbe in Luft und Licht ausgedrückten muſikaliſchen Stimmung mit dem Zug der Linien, mit den mehr plaſtiſchen Formen ſcheint mir das rechte Geheimniß der landſchaftlichen Kunſt. Der Maler muß wiſſen welches Licht für welche Gegend paßt, und muß die Linien zu Hülfe nehmen, wenn er eine Morgenhymne ſingen will wie Ruysdael in ſeinem Buchenwald nach vorüberziehendem Gewitter, oder eine dunkle Elegie wie jener in ſeinem Dämmerungsbild des verwilderten Kirchhofs, durch den ein Bach dahinrauſcht. Auf dieſer Bahn bewegt ſich Calame mit ſeinen großen Schweizer-

bildern. Auf dieſer Bahn fortgehend gelangt der Maler dahin durch die Darſtellung der Landſchaft die Geſchichte ahnen zu laſſen die ſich auf dieſem Boden begeben hat, wie Karl Ritter aus der Natur des Landes auf die Cultur des Volks ſchließen lehrt. Karl Rottmann, durch ſeine Auffaſſungsweiſe von Anfang an mehr auf die Schönheit des Erdkörpers als auf den Lebensodem der Natur in Baum und Wald hingewieſen, gab mit plaſtiſcher Klarheit ein Bild des claſſiſchen Bodens in Italien, und nahm dann in den griechiſchen Landſchaften auch den vollen Glanz der Farbe hinzu, um die Pracht des Morgens, die Glut des Abends zu entfalten. Im Zuſammenwirken von Zeichnung und Beleuchtung, von Erde und Atmoſphäre zeigt er uns über der Marathoniſchen Ebene ein Gewitter das der friſche Wind verjagt, ein Symbol der Schlacht die hier für die helleniſche Freiheit geſchlagen ward. Die zerklüfteten Höhen des Taygetus ſtemmen ſich zuſammen, hart, feſt, einträchtig wie die alten Spartaner ſelbſt, und ragen gleich ihnen muthvoll in den reinen Aether empor. Wie geheimnißvoll ſteht die Sonne hinter dem Wolkenſchleier, während ein magiſcher Schein auf der Ebene von Eleuſis liegt und die Menſchen dem Licht entgegenwandeln; es wird uns zu Muthe als ſollten wir eben jetzt in die Eleuſiniſchen Myſterien eingeweiht werden. So wirken dieſe Bilder wie geſungene Lieder: wie da die Klarheit des Worts zur Melodie, ſo geſellt ſich die objectiv treue Form eines beſtimmten Landes, einer bedeutenden Gegend zu der Stimmung in Luft und Licht, zur Harmonie der Farbe und deren Zuſammenklang mit dem Gedanken des Bildes.

Um den Gedanken des Bildes näher anzugeben haben manche Maler auch menſchliche Figuren in einer beſtimmten Situation oder Handlung in die Landſchaft hineincomponirt, welche das auf directe Weiſe ſagen was in dieſer ſymboliſch ausgedrückt iſt. Man ging ſo weit geſchichtliche oder poetiſche Ereigniſſe zur Staffage zu nehmen: in eine Landſchaft welche die Stimmung von Shakſpere's Macbeth andeuten, die Burg vorführen, die Naturumgebung ſchildern ſollte, wo ein ſo gearteter Held erwachſen ſein mochte, zeichnete Koch den ſiegreichen Feldherrn ſelbſt hinein, während um das Felſenſchloß die Hexen ihren Reigen ſchlingen; in eine wildgewaltige, trotzige Gebirgswelt ſetzte Reinhard den angeſchmiedeten Prometheus; Leſſing verlegte ritterlich novelliſtiſche Scenen in deutſche Eichenwälder. Wiewol hier beides zuſammen componirt ſein ſoll, ſo fehlt die künſtleriſche

Einheit, das Intereſſe wird von der Natur auf die Geſchichte, von der Geſchichte auf die Natur hingezogen; iſt die Naturdarſtellung für ſich wohlgelungen, ſo iſt die Geſchichte überflüſſig; dieſe iſt wieder zu klein und nebenſächlich, als daß ſie das Weſentliche ſein könnte und die Gegend ihr nur zum Hintergrund diente. Ein großes Ereigniß aber zum Nebenwerk der Naturſchilderung zu machen iſt gegen die Wahrheit und Würde des Geiſtes. Vollends peinlich wird es, wenn ein franzöſiſcher Maler den Sonnenuntergang auf dem Meer in einer tropiſchen Gegend mit allem ſtrahlenden Farbenzauber ſchildert, und ein Boot zur Staffage macht, deſſen Inſaſſen vom Hunger getrieben einen ihrer Gefährten verzehren; hier geht Natur und Menſchenwelt ganz auseinander. Wenn dagegen auf einem Bild A. Zimmermann's die plötzliche Beleuchtung des Blitzes in einer Wetternacht Fauſt und Mephiſtopheles auf feuerſchnaubenden Roſſen am Hochgericht vorbeiſauſend zeigt, ſo iſt das Plötzliche, Blitzähnliche, Vorüberrauſchende jener Scene in Goethe's Gedicht doch ſinnvoll aufgefaßt; und ein Morgen im Paradies, oder Moſes auf Nebo, Abraham's Einzug ins gelobte Land oder Hagar in der Wüſte ſind bibliſche Scenen, die eine bedeutſame Landſchaft verlangen, ſodaß deren gelungene Ausführung dem religiöſen Sinn Schirmer's Veranlaſſung zu einer ganzen Reihenfolge bibliſcher Landſchaften werden konnte, die in der Natur die Stimmung widerſpiegeln ſollen, welche die Begebenheit der heiligen Geſchichte in uns erregt. Aber wenn auch Abraham der den Iſaak opfern will, oder die Offenbarung in ſeiner Seele daß Gott am Opfer des Willens ein Genüge findet, als ſolche bibliſche Landſchaften dargeſtellt werden ſollen, ſo iſt das ein Fehlgriff, da ſich dieſe Proceſſe des geiſtigen, geſchichtlichen Lebens nicht durch Naturformen ausſprechen laſſen, noch Gegenden ſich finden für deren Eindruck das entſcheidende Wort in jenen Scenen geſprochen würde. Auch in der Odyſſee ſpielt die Landſchaft bedeutſam mit, und Preller hat dies zu ſehr gut gezeichneten Figuren und Gruppen in trefflichen Bildern veranſchaulicht, die einen mehr epiſchen Zug neben den Stimmungsbildern Schirmer's haben.

Gewöhnlich wird indeß die Landſchaft als ſolche das Erſte ſein, und dann muß das belebte Geſchöpf aus ihr hervorgehen. So erhebt im Waldesdunkel eines Leſſing'ſchen herrlichen Bildes der Reiher im Bach ſeinen Hals und wendet ſich nach der andern Seite hin, ſo tritt auf einem andern Bild das Reh aus dem

Dickicht in der Abendkühle, und auf dem quer überhangenden Baumstamm sitzt die Eule, dem Abendlicht abgewandt, und wartet der Dämmerung, die für ihr Auge hell sein wird. Oder der Jäger steigt über die Felskuppe im Morgennebel, Heerden weiden auf den Auen, Schwäne schwimmen im See. Eine Darstellung menschlicher Zustände oder Handlungen die ein Immerwiederkehrendes, Allgemeingültiges bezeichnen, schließen sich dann leicht der Landschaft an und eignen sich besser für sie als jene einmaligen und für sich selbst bedeutenden geschichtlichen oder dichterischen Begebenheiten. So hat Richter eine Landschaft gemalt, im frischgrünen Wald das Kirchlein auf der Höhe, dann im Mittelgrund Häuser am Hügel und ein freier Blick in die Ferne; der Himmel sonnig blau, die ganze Stimmung sonntäglich rein und heiter. Da tritt ein Brautzug aus dem Helldunkel des Waldes, Kinder springen ihm voran und bewegen sich unter den Blumen des Vordergrundes, und vom nahen Hügel her ruft die Jugend, die dort gelagert, ihren freudigen Gruß. Hier sehen wir die Zeit des Jahres im Verein mit der ihr entsprechenden des menschlichen Lebens; die Natur hat ein hochzeitlich Gewand angethan, das Ganze klingt in der Innigkeit und Sinnigkeit alles Einzelnen wider und zu einem wohllautenden Accord zusammen.

Das Ungewöhnliche, die winterliche Schneedecke oder der Mondesglanz über einer Gegend, erfordert besondere Studien und soll nicht um sein selbst willen gesucht, sondern stets aus der Idee des Ganzen geboren und mit dem plastischen Theile des Bildes in Einklang gesetzt werden. Der Mondschein hat etwas Traumhaftes und kann ebenso die stille Friedensruhe ineinander verschmelzender Linien wie groteske Formen durch sein Licht erhöhen. In dieser Beziehung haben Schleich und Morgenstern ihn behandelt, ersterer überhaupt in der Poesie der Beleuchtung, letzterer auch in der Darstellung der Ebene bewundernswerth. Die laue Mondnacht auf dem Meere von Venedig, von Stange, ruft uns die eigenthümliche Herrlichkeit der Lagunenstadt und ihre Poesie zauberhaft vors Auge. Der Klosterkirchhof im Winter, wo der Mönch ein Grab gräbt, war eine schwermüthige Todtenklage, die Lessing mit dem Pinsel niederschrieb.

Das Wellenleben des Meeres, aufgewühlt und massenhaft im Sturm, ruhig sich ausbreitend als ein wiegender Spiegel der Ufer unter blauem Himmel, der flüssige Krystall der Woge und

die ſich fortpflanzende Bewegung der aufſchwellenden, abſinkenden Linien bietet an ſich ſo viele Reize und ſo viele Schwierigkeit, daß tüchtige Meiſter, ein Backhuyſen, Gudin, Achenbach, ihm ihre beſte Kraft gewidmet, und die Wunder des Meeres in ähnlicher Vielſeitigkeit und Größe veranſchaulichen wie Lord Byron ſie am Ende des Childe Harold beſungen hat.

Wenn Architekturwerke in der Landſchaft ſtehen, ſo folgen ſie natürlich als ein Theil dem Geſetze des Ganzen. Die Ruinen des Rheins, die Tempel in Athen oder Päſtum erhöhen den romantiſchen Reiz, die einfache Erhabenheit einer großen Natur. Innenanſichten der Städte, Gaſſen und Märkte, Innenanſichten der Kirchen verlangen die feinſte Luft- und Linearperſpective, und erheben ſich in der Magie der Beleuchtung über die bloſe Vedute, wenn es uns dort heimiſch, hier feierlich zu Muthe wird, wenn das Herz in der Außenwelt das Echo ſeiner Gefühle findet.

Das Genre. — Das Porträt.

Wenden wir uns zu der maleriſchen Darſtellung des perſönlichen Geiſteslebens, indem wir aus dem Gebiete der Natur kommen, ſo erinnern wir uns ſogleich daß wir dieſes letztere in der Kunſt nie ganz verlaſſen, da ſie ſtets das ideale Innere in den Formen der äußern Realität verwirklicht, und die Malerei das Geiſtige veranſchaulicht wie es durch den Ausdruck und die Geberde der Geſtalt, wie es durch Handlungen in die Sichtbarkeit tritt. So iſt die Perſönlichkeit des Menſchen nicht blos mit einem Leibe begabt, ſondern ſie ſteht durch ihn auch im Zuſammenhang mit der Natur und unter deren Geſetzen, und wir können unterſcheiden zwiſchen der Perſönlichkeit die in ihrer Selbſtbeſtimmung ihre geiſtige Eigenthümlichkeit als etwas Originales erarbeitet und in Thaten, die nur ihr angehören, ein Reich der Freiheit gründet, und zwiſchen dem Naturleben des Menſchen, das allen gemein iſt, und den Gattungscharakter unſers Geſchlechts in ſeinem Thun und Treiben auf eine mehr inſtinctive Weiſe ausprägt. Was dort geſchieht iſt ſo nur einmal da, was hier ſich begibt iſt das gleich dem Naturverlauf ſich Wiederholende; dort, in den Helden der Geſchichte, concentrirt ſich die Kraft des Volks, und neue Principien ſind der Quell, neue Ordnungen das Ziel des Kampfs; hier im täglichen Leben gehorcht die Menſchheit den Forderungen des Tages, dem Her-

kommen der Sitte, und ſchafft im engen Kreis das tauſendfach Kleine, welches dem einzelnen Großen die Möglichkeit ſeiner Größe gewährt.

Demgemäß hat man zwiſchen Genre- und Hiſtorienmalerei unterſchieden. Im Wort Genre iſt das Generelle, das Gattungsmäßige bezeichnet, und man wird wohl den franzöſiſchen Ausdruck beibehalten; Geſellſchaftsbild, wie Hagedorn und Schnaaſe ſagen, erinnert zu wenig an die Natur; Sittenbild, wie Viſcher will, hebt zwar das Gewohnheitsmäßige hervor, „das urſprünglich ein Erzeugniß der Freiheit, durch die Geſammtheit des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnothwendigkeit wird", umfaßt aber keineswegs alles was man zum Genre rechnet. Suchen wir ſtatt um Worte zu hadern lieber den Begriff möglichſt genau und klar zu beſtimmen. Hiſtoriſch nennen wir was ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit ſo hervorragend, ſo bedeutend für die Culturentwickelung der Menſchheit erweiſt daß ſie daſſelbe in der Erinnerung bewahrt, Perſönlichkeiten und Ereigniſſe die ſich darum einen Namen unter dem Volk machen, weil dieſes ſein Geſchick durch ſie bedingt ſieht. Dem entgegen ſteht dann das gewöhnliche Leben der Menſchen, wie ſie in der Sorge für das Irdiſche den Tag hinbringen, wie ſie den allgemeinen Normen gemäß ihr Daſein ausfüllen; dem die Welt fortbildenden und umgeſtaltenden einzelnen Ereigniſſe treten die bleibenden Zuſtände gegenüber, die einmal gewonnenen Formen und Normen, in denen das Thun und Treiben der Individualitäten ſich bewegt. Die Kunſt iſt ſtets Verſchmelzung des Beſondern und Allgemeinen. Sie gibt im Geſchichtsbild den perſönlichen individuellen Charakter, das einzelne Ereigniß, aber ſolche Charaktere und Thaten in denen die Geſammtkraft der Zeit, der Nation ſich concentrirt, die darum für das Allgemeine von Bedeutung ſind und die Weſenheit unſerer Natur gerade auf einem Höhenpunkt ihrer Aeußerung offenbaren; das Genrebild gibt den Ausdruck der allgemeinen Verhältniſſe, aber belauſcht in ihnen gerade das Augenblickliche und Particuläre, das abſonderliche Spiel der Willkür innerhalb einer Thätigkeitsweiſe, welche die Perſönlichkeiten ſich unterordnet, ſie nach ſich modificirt.

Der Genremaler beobachtet das Gepräge welches Stand und Beruf dem Menſchen aufdrücken; er belauſcht den Schuhmacher wie den Soldaten, den Bauer wie den Staatsmann in den

Zügen welche ihn als das Glied dieſer ſeiner Lebensſphäre darſtellen; er bringt die Menſchen in Lagen welche dieſe ihre gemeinſame Beſtimmtheit erkennen laſſen; die Situation herrſcht vor der Eigenthümlichkeit der Perſonen, die Darſtellung des Aeußern, der Umgebung erhält ein größeres Gewicht, und es werden Gattungscharaktere gebildet, die nach Leſſing's Wort mehr die perſonificirte Idee eines Charakters als eine charakteriſirte Perſon erkennen laſſen. Nicht dasjenige Charakteriſtiſche ſucht der Genremaler was in ſeiner Eigenthümlichkeit nur einmal vorkommt, nur einer einzigen Perſönlichkeit angehört, ſondern was den gemeinſamen Typus ganzer Lebenskreiſe ausmacht. Der Hiſtorienmaler erfaßt die urſprüngliche innere Eigenthümlichkeit ſeines Helden, eines Alexander, eines Moſes, eines Paulus, um von dort aus die Handlungen zu begründen die nur ihnen angehören; in dieſen aber wie in ihnen ſelbſt weiß er eine Idee, einen der großen Grundgedanken des geiſtigen Lebens und ſeiner Entwickelung zu veranſchaulichen; der Genremaler wird Umgebungen, Umſtände, Situationen wählen in welchen die Natur des Feldherrn, des Predigers, des Diplomaten ſich nach ihrem allgemeinen Begriff äußert; er wird nicht die Schlacht bei Iſſus oder Waterloo darſtellen, ſondern eine Kampfſcene, in der ſtatt der einzelnen beſtimmten That vielmehr die Thätigkeitsweiſe des Kämpfens, Situationen des Angriffs und der Abwehr, der Flucht und des Sieges zur Erſcheinung kommen, wie ſie in jeder Schlacht ſich finden und wiederholen können. Und dieſe Thätigkeitsweiſe iſt eine verſchiedene nach Zeit und Sitte; anders ficht der Lanzknecht des Dreißigjährigen Kriegs, anders der Ritter des Mittelalters, anders die Napoleoniſche Garde und die Phalanx der Macedonier, die Art der Waffen bedingt deren Führung. Und ſo tritt das Individuelle wieder ein, und der Nachdruck den der Genremaler auf das Aeußere, ſowol in der treuen Bewahrung des Coſtüms wie in deſſen ſorgfältiger Ausführung legt, erhält ſeine Rechtfertigung. Wie es nach dem franzöſiſchen Sprichwort für die Kammerdiener keine Helden gibt, ſo können auch die Träger der Geſchichte genremäßig behandelt werden, wenn ſie nicht nach der hiſtoriſchen Idee und Bedeutung, ſondern im Verkehr und den Beſchäftigungen des gewöhnlichen Lebens aufgefaßt und in die Scenen deſſelben verflochten werden. Die Genremalerei verhält ſich hier zur geſchichtlichen wie der hiſtoriſche Roman und die Novelle zum Epos und zur Tragödie: auch jene

ſchildern die Atmoſphäre einer Zeit, die Culturelemente eines Volks, und veranſchaulichen ſie dadurch daß erfundene Perſönlichkeiten ſich frei in ihnen bewegen und ein individuelles Geſchick in ihnen erfüllen; auch der Roman und die Novelle gehen ins Kleine und Detaillirte und verleihen dem Gebilde der Phantaſie möglichſt viel Naturwahrheit oder Coſtümtreue, während der Epiker, der Dramatiker in großen Zügen die Wirklichkeit idealiſirt und die Kerngeſtalt ihrer Eigenthümlichkeit poetiſch verklärt. Wenn man aber einen Friedrich den Großen immer nur tabackſchnupfend, oder ſpeiſend, oder flöteblaſend malt, ſo geräth man in Gefahr den königlichen Helden und tonangebenden Herrſcher zu einer komiſchen Figur zu machen, ſtatt ihn in ſeiner geſchichtlichen Bedeutung zu kennzeichnen.

Am liebſten wird der Genremaler gerade das tägliche und gewöhnliche Leben der Menſchen welche nicht in die Jahrbücher der Geſchichte ihren Namen eingezeichnet, zum Gegenſtand wählen, und es nach allen ſeinen Beziehungen, in Ruhe und Aufregung, in Freud und Leid vor uns entfalten und dadurch gerade die allgemeine Seins- und Sinnesweiſe, die Natur der Gattung ausdrücken. Daß niemand dies gering achte! Denn was das Wohl und Wehe von Millionen ausmacht, was der Inhalt ihres Lebens und Strebens iſt, das muß auch ein bedeutender und wichtiger Stoff des Künſtlers ſein, und die Malerei ſelbſt iſt erſt in den Vollbeſitz ihrer Mittel gekommen als ſie dieſer unmittelbaren Wirklichkeit ſich anſchloß. Der Künſtler hat hier wiederum die Aufgabe tiefer zu blicken als die Menge, und in dem ſcheinbar Geringfügigen den großen Gehalt, im Gewöhnlichen eine neue und darum überraſchende Bedeutſamkeit zu erkennen und darzuſtellen. In der Villa Albani befindet ſich das antike Relief eines Fleiſcherladens, mit Thieren, Blumen und Lorberzweigen ſo reich verziert wie das noch heute die Pizzicaruoli in Rom zu thun pflegen. Der Mann wird von einer derben Frau bedient, die am Zahltiſche ſitzt und die Hand nach geſchlachtetem Geflügel ausſtreckt. Der Künſtler läßt nun eine vornehme Dame eintreten, um den Ruhm des Geſchäfts zu verkünden, deſſen Namen und Lob beſtehen werden, ſo lange der Pol die Sterne weidet, indem ſie mit feierlicher Mimik auf die als Inſchrift angebrachten Virgiliſchen Verſe deutet:

Polus dum sidera pascit
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Mit ſolchem Humor ehrt die Kunſt das gewöhnlich für niedrig Geachtete.

Auch das Alltägliche läßt das Menſchenherz bis in ſeine innerſten Falten offenbar werden. Sehr ſchön ſagt H. J. Fichte in ſeiner Ethik: „In jedem einzelnen Gut iſt das höchſte Gut wie in einem Keime eingeſchloſſen und läßt ſich von dort aus gewinnen. Wenn nur einmal wie durch plötzliche Eingebung die Tiefe und Fülle des geiſtigen Lebens, die Quellen verborgenen Glückes uns offenbar würden, welche in dem ſchlichteſten Menſchenverhältniß liegen ſofern es mit ethiſcher Würde behandelt wird, ſo würden wir von Bewunderung ergriffen werden vor dem geiſtigen Reichthum und geheimen Segen, den die göttliche Liebe gerade in die kleinen und ſcheinbar geringen Verhältniſſe gelegt hat.“ Dieſen geheimen Segen, dieſe verborgene Herrlichkeit zu offenbaren iſt die Aufgabe der Kunſt. Man denke an ſo manch herzinniges Volkslied und ſeine Melodie, oder an die Art und Weiſe wie der Dichter Sterne in ſeiner Empfindſamen Reiſe allen Dingen und Ereigniſſen eine anziehende Seite abzugewinnen und unſere Theilnahme für ſie zu erlangen weiß. Wie bei Sterne, wie bei Cervantes tritt auch bei den Malern ſolcher Bilder des menſchlichen Naturlebens der Humor in ſein Recht; ſeine Sache iſt es gerade auch in barocken Formen einen echten Gehalt zu offenbaren, im Großen das Kleine und im Kleinen das Große und Echte zu zeigen, auch mit dem Gewaltigen zu ſpielen, weil es angeſichts der göttlichen Allmacht und Unendlichkeit doch ein Verſchwindendes iſt, und in dem niedrig Geachteten den ewigen Lebensgrund zu offenbaren, dem es entſpringt und der ihm einwohnt; ſeine Sache iſt es in der komiſchen Auflöſung des Verkehrten nicht die Vernichtung, ſondern den Sieg, die Herſtellung des Guten und Wahren zu zeigen, im Scherze den Ernſt zu bewahren und in Thränen zu lächeln.

Nur ein beſchränkter Sinn kann in dem Eintritt der Genremalerei und ihrer vorzugsweiſen Pflege im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert einen Verfall der Kunſt erblicken. Es galt dem Weltwirklichen neben dem Idealen und Religiöſen in der Kunſt gerecht zu werden, und die Wärme, die Liebe mit der die Meiſter ihre Bilder ausführten, zeigt kein ſinkendes Leben, ſondern ein aufblühendes. Es iſt die Freude an einem tüchtigen gediegenen Volksthum die ihnen den Pinſel in die Hand gibt, die Erkenntniß daß auch im Dieſſeits, auch in der Gegenwart

das Heil zu finden, daß ein Göttliches in allen Dingen iſt; in ernſter Sammlung des Geiſtes zeigen die Künſtler uns neue und neue Weiſen der Wahrheit, und wo ſie die Sphären des niedern Lebens aufſuchen, da ſchildern ſie es in höherm Sinne, daß es ſich in naiver Sorgloſigkeit gleich den Naturweſen vor uns entwickelt, daß die Noth des Daſeins überwunden wird, ſei es durch ein harmloſes ſich Fügen, ſei es durch keck aufſprudelnde Aeußerungen der Kraft und Luſt, bei deren ſich ſelbſt zerſtörendem Uebermaß die Weisheit des Künſtlers auch in der Schellenkappe ſich verkündigt.

Wir finden vortreffliche Werke in Venedig von der Hand Giorgione's, Tizian's, Paul Veroneſe's, die durch Großheit der Auffaſſung und der Formen ſich an die Hiſtorienmalerei anſchließen, hin und wieder auch, wie die Gaſtgelage des letztgenannten Meiſters, noch Chriſtus an den Tiſch der Edeln aus der Lagunenſtadt ſetzen, die dann vor ihm ihre Macht und Pracht im heitern Genuß des Augenblicks entfalten. Mit derſelben Kraft und Wärme wie Cervantes in der Poeſie erfaßt Murillo das ſpaniſche Volksleben in der Malerei. Daß das Genre den Menſchen nach ſeiner Naturſeite ergreift, legt er dar, indem er beſonders die Kinderwelt zum Stoffe nimmt. Wie prächtig er ſie und in ihr den Menſchen ſchildert, hat Hegel ſo vortrefflich in ſeinen Vorträgen über Aeſthetik dargethan, daß man ſtets vor den Bildern an die Worte des Philoſophen erinnert wird, der ſonſt auf den Gedankeninhalt in der Kunſt das meiſte Gewicht legt. Er ſpricht von den Betteljungen der Münchner Pinakothek und ſagt: „Aeußerlich genommen iſt der Gegenſtand aus der gemeinen Natur; die Mutter lauſt dem einen Jungen, indeß er ruhig ſein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, eſſen Melonen und Trauben. Aber in dieſer Armuth und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorgloſigkeit, wie ſie ein Derwiſch nicht beſſer haben kann, in dem vollen Gefühl ihrer Geſundheit und Lebensluſt hervor. Dieſe Kummerloſigkeit um das Aeußere und die innere Freiheit im Aeußern iſt es welche der Begriff des Idealen erheiſcht. In Paris gibt es ein Knabenporträt von Raphael; müßig liegt der Kopf auf den Arm geſtützt und blickt mit ſolcher Seligkeit harmloſer Befriedigung ins Weite und Freie, daß man nicht loskommen kann dies Bild geiſtiger froher Geſundheit anzuſchauen. Die gleiche Befriedigung gewähren uns

jene Knaben von Murillo. Man ſieht ſie haben keine weitern Intereſſen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfſinn etwa, ſondern zufrieden und ſelig, faſt wie die olympiſchen Götter, hocken ſie am Boden; ſie handeln, ſie ſprechen nicht, aber ſie ſind Menſchen aus Einem Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in ſich, und bei dieſer Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorſtellung es könne alles aus ſolchen Jungen werden."

Murillo malte noch die Geſtalten lebensgroß, die Holländer zogen ſie ins Kleine, ſuchten aber durch ſorgfältigſte Behandlung gerade im Kleinen groß zu ſein. Vortrefflich hat wiederum Hegel den Geiſt und die Volkszuſtände charakteriſirt, denen dieſe Genrebilder entſpringen, die ſie abſpiegeln. „Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darſtellungen aus ſich ſelbſt, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präſente auch durch die Kunſt noch einmal verwirklicht zu haben iſt ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Was der Mitwelt vor Augen und Geiſt gebracht wird muß ihr auch angehören um ihr ganzes Intereſſe in Anſpruch nehmen zu können. Um zu wiſſen worin das damalige Intereſſe der Holländer beſtand, müſſen wir ihre Geſchichte fragen. Der Holländer hat ſich zum größten Theil den Boden darauf er wohnt und lebt ſelbſt gemacht, und iſt ihn fortwährend gegen das Anſtürmen des Meeres zu vertheidigen und zu erhalten genöthigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Muth, Ausdauer, Tapferkeit die ſpaniſche Herrſchaft abgeworfen und ſich mit der politiſchen ebenſo die religiöſe Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Dieſe Bürgerlichkeit und Unternehmungsluſt im Großen wie im Kleinen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieſer ſorgfältige und zugleich reinliche und nette Wohlſtand, die Frohheit und Uebermüthigkeit in dem Selbſtgefühl dies alles ihrer eigenen Thätigkeit zu verdanken, iſt es was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht. Die geiſtige Heiterkeit eines berechtigten Genuſſes, welche ſelbſt bis in die Thierſtücke hereingeht und ſich als Sattheit und Luſt hervorkehrt, dieſe friſche, aufgeweckte Freiheit und Lebendigkeit in Auffaſſung und Darſtellung macht die höhere Seele ſolcher Gemälde aus."

Wir können auch noch an den Sinn für Häuslichkeit erinnern, der dem Norden und der neuern Zeit mehr eigen iſt als dem Alterthum und dem Süden, um dann mit Schnaaſe die zwei Hauptklaſſen und ihre verſchiedene Darſtellungsweiſe zu be-

trachten. Die eine, heißt es in den Niederländiſchen Briefen, liebt die derben komiſchen Motive. Sie wählt daher gern Gegenſtände aus den niedern Kreiſen der Geſellſchaft, wo Sitte und Bildung die Ausbrüche der gewöhnlichen Natur weniger hemmen, und ſucht dieſe Scenen welche auch die gewöhnliche Mäßigung und Zurückhaltung verbannen: Schenkſtuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelaſſenheit, wo jeder ſich tummelt ſo gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird, oder — wenn er misfällt — der Streit nur neuen Stoff zum Lachen gibt. Es iſt eine Welt derben, ſinnlichen, aber gutmüthigen Weſens; ſie erſcheint, können wir hinzufügen, mehr wie ein Naturzuſtand als ein Werk der ſelbſtbewußten Freiheit, auch die Fehler erſcheinen als ein Erzeugniß der Umſtände, als ein Ausbruch der Natur, dem wir weniger den moraliſchen Ernſt der Zurechnung entgegenſetzen, als daß wir uns lachend darüber erheben. — Andere Meiſter halten ſich in dem Kreiſe der mittlern wohlhabenden Stände, in ruhigen Vorfällen, wo höchſtens Spuren von innerer Erregung ſind und ſchon die Sitte ſtarke Ausbrüche verhütet. Und wie die Sitte verbirgt was ſie nicht völlig vertilgen kann, ſo üben dieſe Maler ſich in verſteckten Andeutungen; ſie führen uns in die Mitte der Handlung und laſſen die kleine Novelle, von der wir ein Bruchſtück ſehen, errathen. Die ſchalkhafte Sinnigkeit mit der ſie dies thun, zeigt uns ebenſo wie dort die derbere Komik, daß die Meiſter in der freien Region der humoriſtiſchen Weltanſchauung leben.

Die ſtille Häuslichkeit, das geſellſchaftliche Leben der höhern Stände verlangt eine feine ſorgfältige Ausführung des Einzelnen, eine gewiſſe Zartheit des Pinſels und der Farbenwahl, und das Helldunkel der Hintergründe entſpricht vollkommen der halb verſchleierten Andeutung über den Zuſammenhang der Geſchichte; jenem rohern, ſorgloſen Treiben ſagt eine kecke leichte Auftragung, ein geiſtreicher Pinſel zu. Schnaaſe erzählt wie Gerhard Dow einmal an einem Beſenſtiel drei Tage gemalt habe, und fügt die folgenden ſehr richtigen Bemerkungen hinzu: „Wenn Denner uns einen greiſenhaften Kopf in faſt natürlicher Größe mit allen Runzeln vor Augen bringt, ſo iſt das allerdings widerlich, weil er dadurch gerade das Untergeordnete am Menſchen heraushebt, das Geiſtige zurückſetzt. Ebenſo wenn van der Werff Handlungen einer heroiſchen Zeit mit ſo feinem Pinſel und ſorgfältiger Glätte darſtellt, ſo wird der Contraſt der weichlichen Auffaſſung

gegen die großartige Naturwelt, welcher der Gegenstand angehören soll, störend sein. Nicht so bei den holländischen Genremalern. Das leblose Hausgeräth kann nicht dadurch verlieren, wenn seine mechanisch gebildete Form mit allen Einzelheiten wiedergegeben wird. Es hat keine innere Seele, die unter dieser Körperlichkeit verschwände; in seiner Brauchbarkeit für fremde Zwecke liegt sein Werth, und mithin gerade in der Ausarbeitung seines Aeußern. Bei der menschlichen Gestalt verbietet schon der kleinere Maßstab eine so genaue Ausführung, nur daß, wie es der Ton des Ganzen mitbringt, dieselbe Zartheit des Pinsels angewendet ist. Bei den leblosen Gegenständen entspricht die feine Ausführung der innigen Bekanntschaft mit ihnen, welche die ruhige Häuslichkeit gibt. Das Ganze des Hauses wird durch die Ordnung und die vollendete Natürlichkeit des Einzelnen zu einem Körper, der durch den Bewohner belebt ist, in ihm seine Seele hat. Die sorgsame kostbare Ausmalung ist daher nicht überflüssig, sie ist nöthig, wie an einem Juwel die äußern Flächen zu vollendeter Glätte geschliffen sein müssen, damit das innere Licht desto heller glänze. Die scheinbare Nachahmung der Natur ist nicht um der Natur willen, sondern gehört vielmehr zum Stil der Kunstgattung. Hierbei ist denn aber auch die Darstellung im sehr verkleinerten Maßstabe wesentlich um der Auffassung des Lebens, nicht in der größern Bedeutung der Geschichte, sondern in der gemüthlichen Enge des Hauses zu entsprechen."

Den Engländern verdankt die Genremalerei die Fortbildung einer gründlich psychologischen Charakteristik, welche Hogarth mit der Schärfe des moralisirenden Witzes in das Caricaturartige hinüberleitet, während Wilkie wieder den Zweck des Kunstwerks in die Schönheit setzt, die Innerlichkeit der verschiedenen Personen aber durch eine spannende Situation zu entschiedenster Aeußerung bringt. Schrödter, Enhuber, Kirner, Ramberg, Bürkel, Meyerheim, Dannhauser, Waldmüller, Geselschap, Salentin und andere haben in Deutschland die niederländische Weise zeitgemäß erneut und bald mit einem Jan Steen oder Terburg, bald mit Wouvermann oder Brouwer einen ruhmvollen Wettkampf begonnen. Naivetät der Auffassung, Feinheit der Durchbildung und der über dem Ganzen waltende freie Geistes- und Liebesblick des Humors entschädigen bei ihnen für die Plattheit, die Tendenzjagd oder das prosaische Abconterfeien des schon im Leben Unan-

genehmen und Widerlichen, was sich so vielfach für Genremalerei ausgibt.

Wenn frühere Genremaler nur ihre eigene Zeit im Sittenbild abspiegeln, so entspricht es dem auf die Culturgeschichte gerichteten Geiste der Gegenwart daß die Künstler auch vergangene Zustände wieder beleben und sie malerisch ausbeuten, z. B. Lessing das Mittelalter, die Zeit der Religionskriege, A. Menzel die Periode Friedrich's des Großen. Und wie die Landschaftmalerei den mehr geographischen Charakter angenommen hat und die Natureigenthümlichkeit bestimmter Gegenden künstlerisch auffaßt, so sind die Genremaler ethnographisch geworden und gestalten das Volksleben der verschiedenen Nationen. Eine große Ausbeute gewannen in dieser Beziehung die Franzosen durch die Eroberung Algiers, die das Beduinenthum für die Maler recht eigentlich mit erwarb. So sagt auch Vischer: „Merkwürdig bezeichnend ist es für die moderne Zeit wie die Kreise wachsen. Italienisches Gesindel, Soldaten, dann holländische Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entstehung des Zweigs fast der einzige Stoff; der naturwissenschaftliche, entdeckende, fernenöffnende, kosmopolitische, jede Form des Menschlichen in sein tiefes und weites Interesse ziehende Geist der Zeit hat nun aber in raschem Fortschritt alle Länder Europas, Asien, Afrika, Amerika erschlossen und sammelt in immer weiterm Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den malerischen Honig aus der fernsten Blume. Dabei ist es ein Hauptzug daß das Menschliche besonders in denjenigen Zuständen Würdigung findet welche den Charakter vorgeschichtlicher oder patriarchalischer Natureinfalt tragen, oder in Naturzustand zurückgetretene Reste alter Cultur darstellen. Dieses Interesse ist dasselbe wie das am Volksliede; die Cultur entwickelt, aber sie zertheilt auch; wir suchen den Naturhauch, den Waldesduft, das reine Quellwasser im Ursprünglichen und Ungetheilten."

Wenn nun einerseits der Genremaler auch die vorübergehende Lebensäußerung belauscht und fixirt, und in der Wiedergabe des Stoffs, im Glanz des Metalls oder im Schiller des Atlaskleides seinen Ruhm findet, so kann er sich andererseits in das innere Leben, in den Kern des Volksgemüths vertiefen, die bedeutendsten Züge des Nationalcharakters zu einem harmonischen Totalbild verschmelzen und in ideal gehaltenen, von einem Gedanken getragenen Compositionen den Geist des Volks verkörpern, sodaß

das Genre durch den Adel der Formen und die Würde der Behandlung, wie durch den Gehalt der Darstellung in das Historische hineinragt. Nach dem Vorgange der Venetianer, Murillo's und des gewaltigen Rubens ist der Genius Leopold Robert's, eines der größten, wenn nicht des größten Malers der Franzosen, auf dieser Bahn vorangegangen und hat das italienische Wesen auf eine classisch stilisirte Weise künstlerisch gestaltet. Es sind Römer, mit der Ernte beschäftigt, venetianische Schiffer, die die Abfahrt rüsten, neapolitanische Winzer; der oberitalienische, der römische, der neapolitanische Typus ist klar ausgeprägt und nach der Seite seiner Kraft, seiner Poesie, seiner Schönheit entwickelt, es ist eine edle, große Gottesnatur die vor uns steht; der Ernst einer gefahrvollen Seefahrt, ein Hauch von Schwermuth der die Grazie der Römer noch anziehender macht, die feurige Lebensluſt der Weinlese in schwärmerischer Aufregung unterscheidet geistig die verschiedenen Stämme; entsprechend diesem Inhalt ist die Composition gehalten und die Schönheit als das Ziel der Kunst im rhythmischen Aufbau des Ganzen wie in jeder einzelnen Gestalt erreicht. Jener herrliche junge Mann, der vor der Deichsel zwischen den Büffeln sich anlehnt, gehabt er sich nicht so natürlich heldenhaft, daß er ein Cincinnatus der Neuzeit werden könnte? Oder sollte die Anmuth dieser Santarellotänzerin nicht jedes Auge entzücken? Hier ist Naturwahrheit, aber in der Verklärung der Kunst, Poesie der Wirklichkeit. Die Bauern aus dem baierischen Gebirg die Foltz malt, die Oberhessen von Becker, die Helgoländer von Jordan sind allerdings ohne den Adel der idealen Form und ihrer Natur nach realistisch kräftiger behandelt, aber diese drei Maler suchen wie Robert den National- und Stammescharakter der in sich gediegenen Naturen in Zusammenhang mit dem Boden auf dem sie sich entwickelten, in bald mehr ruhigen, bald bewegtern Situationen darzustellen und überall das geistig Bedeutende wie das Große und Tüchtige in der Körperlichkeit zu ergründen und harmonisch zu gestalten. Der Böhme Czermak hat es ihnen in einem tragisch erschütternden Hussitenbilde gleichgethan.

Dies ist die rechte Brücke vom Genre in die Geschichte; eine falsche ist die Vermischung beider Gebiete: die Darstellung welthistorischer Begebenheiten ohne den Ausdruck ihrer Idee, aber mit besonderer Rücksicht auf die Aeußerlichkeit, die aus der Hagar eine Beduinin macht, Christus im Tempel als ein gescheidtes

Judenbübchen unter ganz naturaliſtiſch behandelte bärtige Hebräer ſtellt, und überall mehr auf die Kleider als auf die Männer ſieht, oder dann andererſeits die Einmiſchung ſo individueller Züge in das allgemein Zuſtändliche, daß man neben der Thätigkeitsweiſe überhaupt nach der beſtimmten That, den beſtimmten Helden fragt.

Eine andere Mittelſtellung nimmt das Porträt ein, das ſich von dem Genre dadurch ſcharf abſcheidet daß es vor allem die beſtimmte Individualität in ihrer Eigenthümlichkeit und Einzigkeit nachbildet, dieſelbe aber doch in einer ruhigen Zuſtändlichkeit auffaßt, die nicht eine beſondere Stimmung oder Handlung, ſondern das bleibende Weſen und die Stetigkeit des Charakters ausſpricht. In dieſer Hinſicht grenzt das maleriſche Bildniß an das plaſtiſche, von dem es ſich aber darin unterſcheidet daß es auf den Ausdruck, auf die Verkörperung des Seelenlebens als ſolchen den Nachdruck legt, während der Bildhauer den feſten Typus der Form in der Leibesgeſtalt als eine Läuterung und Verklärung der Natur in ihrer Einheit mit dem Geiſte darſtellt. Um des Ausdrucks willen beſchränkt ſich der Maler ungleich lieber als der Plaſtiker auf das Geſicht, und er hat vor dieſem den Blick voraus, in welchem das ganze Innere ſich als in einem leuchtenden Punkte ſammelt und die Spitze der Perſönlichkeit ſelbſt aus dem Auge hervorblitzt.

In der Porträtmalerei ſcheint die Kunſt den Zwecken und Forderungen des Lebens dienſtbar, aber ſie ſcheint es nur; der Meiſter wird eben in jeder Individualität einen Strahl aus dem ewigen Urlicht, einen Gedanken Gottes erkennen, und nicht ſowol die vorliegenden Formen äußerlich abſchreiben, als vielmehr dem ſchaffenden Geiſte ſie nachbilden; er wird die Geſinnung, den Charakter des Menſchen auffaſſen und dieſen in der danach geeignetſten Haltung zeichnen, den innern Gehalt in den Zügen ausprägen. Realiſtiſcher als der Bildhauer wird dennoch der Maler das blos Zufällige ausſcheiden und das wirklich Werthvolle in ſchlackenloſem Metallglanz zu Tage fördern. Die blos handwerklichen Copiſten werden in neuerer Zeit mit Recht durch die Maſchine verdrängt; daß aber das Daguerrotyp oder die Photographie in der Regel ſo wenig befriedigen, daß ſchöne und geiſtvolle Menſchen gewöhnlich uns darin häßlicher, geiſtloſer vorkommen, beweiſt daß die bloſe Naturtreue des Augenblicklichen nicht genügt, daß wir ein Totalbild des Menſchen ſehen wollen.

Doch übertrifft die Maſchine in der Hand des Künſtlers, der die lebende Perſönlichkeit in die ihr paſſende und dabei wohlgefällige Stellung zu bringen, ihren charakteriſtiſchen Ausdruck zu erlauſchen, Draperie und Umgebung geſchmackvoll anzuordnen verſteht, die Maſchine, ſage ich, übertrifft in der Hand eines Hanfſtängl die gewöhnlichen Bildniſſe der meiſten Porträtmaler.

Das künſtleriſche Porträt gibt das Geſicht als Gebilde der Seele; es ſchmeichelt nicht in dem Sinne daß es alle ſcharfen und prägnanten Züge abſchwächt und zu fader Süßlichkeit verflacht, die Gewandung den Geſichtern gemäß modejournalmäßig behandelt und im Haar die widerliche blauſchimmernde Spiegelung der Pommade glänzen läßt, wol aber in jenem andern daß es das Antlitz zum vollen Ausdruck des Geiſtes und Charakters durcharbeitet und den Menſchen in der guten Stunde, im glücklichen Lichte, nach der poſitiven Seite ſeiner Natur auffaßt. „Wenn der alte Schadow nicht ſo ausſieht wie dieſes Bild, ſo iſt er es nicht," ſagte man treffend in Berlin von einem Porträt, das Begas gemalt. Radowitz nannte einmal das gute Porträt keine Beſchreibung eines Geſichts, keinen gemalten Steckbrief, ſondern ein Gedicht über das Geſicht. Es ſoll das Bleibende im Beweglichen darſtellen, weder die bloſe Nachahmung der vorübergehenden, noch die der feſtſtehenden Züge ſein, ſondern beide ineinander verſchmelzen.

Warum ſind alle Porträts von der Hand Raphael's ſo bedeutungsvoll anziehend, ſo ſchön? Gewißlich galten nicht alle Perſonen die er malte dafür, gewißlich hat er die individuelle Aehnlichkeit nicht geopfert; ſondern er ſah die Menſchen wie ſie vor dem Auge Gottes ſtehen, er ſah das Ebenbild Gottes in ihnen, und indem er die ideale Wahrheit ihres Weſens in ihren Zügen veranſchaulichte, mögen wir uns nicht trennen von jenen Unbekannten eines verfloſſenen Jahrhunderts, die in ihrer verklärten Geſtalt wie freigeſchaffene Kunſtwerke in ein höheres Daſein uns erheben, während ſie zugleich ſo befreundet und menſchlich nah uns anſchauen.

Die italieniſchen Meiſter zeigen auch auf dieſem Gebiet ihren Sinn für formale Schönheit; ſie porträtiren mehr in plaſtiſchem Stil, ſtellen das Werthvolle klar und leicht hin und laſſen das andere ſich ihm anſchmiegen. Deutſche und ſpaniſche Meiſter, ein Dürer und Velasquez, erfaſſen das Leben naiver, unmittelbarer, und erreichen durch die ſorgfältige Ausführung des Details jenes

Einzige der Individualität und dadurch den Ausdruck ihrer Bedeutung, von dem jene ausgehen. Ein Glück ist es für den Porträtmaler wenn er ausgezeichnete und große Männer zu malen bekommt, deren geschichtliche Wucht, deren idealer Werth dann das Bildniß in die historische Sphäre hebt. Tizian's Arioſt offenbart ebenso die ganze anmuthreich und sinnvoll unterhaltende Poesie dieses herrlichen dichterischen Erzählers, als wir vor seinem Karl und Philipp von Spanien mit forschendem Nachdenken verweilen. Die diplomatische Feinheit seiner Zeit, welche die innern Erregungen und Tendenzen unter scheinbarer Ruhe und Glätte dem oberflächlichen Beschauer verbirgt, dem tieferblickenden aber kund gibt, zeigt uns Van Dyck in vielen seiner Bildnisse. Der Geist der Reformationszeit mit ihrer innern Arbeit spricht aus Bildern Holbein's des Jüngern, mag er höher Gestellte mit selbstbewußter Würde oder bürgerliche Männer mit ehrbarem Ernste darstellen. Seine Dresdner Madonna zeigt dabei eine wundervolle Verschmelzung von Porträt und künstlerisch freier Composition, von Familien- und Heiligenbild, indem Maria in ihrer Mütterlichkeit als die Schirmerin der Familie erscheint, während Bürgermeister Meyer und die Seinen fromm und schlicht zu ihr aufblicken, in der wir die verklärten Züge eines Gliedes dieser Familie selbst zu erkennen glauben.

Apelles, gleich groß durch den Gedanken seiner Werke wie durch die von keinem seiner Nebenbuhler übertroffene Anmuth der Form, sollte bekanntlich nach dem Willen Alexander's des Großen allein den Helden malen, der Griechenland über die Nationalitätsschranken hinausführte um ein Weltreich der Cultur zu stiften. Apelles aber suchte ihn als den Träger und die Verkörperung seines welthistorischen Gedankens aufzufassen: der König führte als der Gebieter der Erde durch die Macht seines Geistes und Willens den Blitz des Zeus, er stand wie der aufgehende Sonnengott zwischen den Dioskuren als der Bringer eines neuen Menschheitstages, er fuhr auf dem Triumphwagen, dem der Dämon des Kriegs gefesselt folgte, denn der Kampf der Eroberung war bei ihm nicht Zweck, sondern Mittel für die Verbrüderung der Völker in humaner Bildung und Gesittung. Wir erinnern uns leicht dabei wie David den jugendlichen Napoleon malte, der die Revolution gebändigt hatte und dem höchsten Ziel zustrebte: ruhig auf wildem Pferd mit der erhobenen Rechten nach der Spitze des St. Bernhard deutend. Ein Porträt voll tragi-

ſcher Wucht iſt der Napoleon in Fontainebleau von Paul Delaroche.

Auf dieſe Weiſe kann der Maler wie der Plaſtiker das Porträt großer Männer deren Züge nicht überliefert ſind, frei ſchaffen, indem er ſich in ihr Weſen vertieft und kraft der Phantaſie dieſes ſich ſeinen Leib geſtalten läßt. Die Propheten und Sibyllen Michel Angelo's, Kaulbach's Moſes und Solon gehören hierher; ſie ſind Einzelbilder aus einem Cyklus hiſtoriſcher Gemälde. Oder nehmen wir die vier Dürer'ſchen Apoſtel als die Hüter des Evangeliums, wie ſie zugleich die Grundrichtungen des geiſtigen Lebens ausdrücken, Johannes das poetiſch Beſchauliche, Petrus das auf die Thatſache, auf den Buchſtaben Gewandte, Beharrliche, Lucas das Raſcherregte, Paulus den ſchwertgewaffneten Muth des Gedankens. Auf dem Titelblatt der großen Paſſion zeigte Dürer Chriſtus ſelbſt nackt auf einem Steine ſitzend, das majeſtätiſche Haupt mit Dornen gekrönt und voll göttlichen Erbarmens zum Beſchauer gewandt: ein Bild des fortwährenden Leidens durch die Sünde der Welt, von der er erlöſt.

Das Geſchichtsbild.

Das Geſchichtliche beſtimmte ſich uns bereits im Unterſchied vom Genre- oder Gattungsmäßigen als das Einzige und Einmalige, als die beſtimmte That einer eigenthümlichen Perſönlichkeit, als das Erzeugniß von deren charakteriſtiſcher Originalität. Zugleich aber ergaben ſich von allen Begebenheiten des Lebens und unter allen Menſchen nur diejenigen als geſchichtlich die durch ihre Bedeutung für das Ganze ſich der Erinnerung der Menſchheit einprägen, in denen alſo immer ein Ewiges und Allgemeines, eine umfaſſende Idee verwirklicht wird. Geſchichtlich ſind die Genien und Handlungen, in welchen die Kraft des Volks ſich ſammelt, der Geiſt des Jahrhunderts ſich ausdrückt, oder durch welche für die Menſchheit neue Bahnen des Entwickelungsganges eröffnet werden. Wäre die Geſchichte nun, wie fataliſtiſche oder materialiſtiſche Lehren behaupten, nichts als ein Mechanismus, deſſen Getriebe im Ineinandergreifen ſeines Räderwerks nach äußerer Nothwendigkeit ſich vollzieht, ſo würde die Malerei, welche überall das Individuelle und Freie ſucht, in ihr keinen Stoff finden. Wäre die Geſchichte nur das Spiel menſchlicher Willkür im Widerſtreit ihrer Intereſſen, Leidenſchaften und Be-

rechnungen, wie ein kurzsichtiger Pragmatismus oder eine diplomatische Scheinweisheit meint, so würde dem Gewirr der sich kreuzenden Begebenheiten und gegeneinander arbeitenden Figuren die Einheit und das Maß des innern Gesetzes fehlen, wodurch die künstlerische Schönheit erst möglich wird, und das unerquickliche Durcheinander würde in seiner Ordnungslosigkeit unmalerisch sein. In ihrer Wahrheit ist die Geschichte, wie wir bei ihrer Betrachtung sahen, ein sittlicher Organismus, ein Ganzes das durch den Willen freier Individuen hervorgebracht wird, welche einem gemeinsamen Lebensgrund entsprungen sind und von dessen Einheit fortwährend getragen und durchdrungen werden, sodaß sie einander verstehen und einander ergänzen, sodaß der Plan des großen Weltgedichts jedem eingeboren ist, weil Ein Geist in Allen waltet, jeder Einzelne aber in der Erfindung und Ausführung seiner Rolle seine Bestimmung erfüllt, und je nachdem er es gut oder schlecht, selbstsüchtig oder liebevoll thut, von den andern unterstützt oder bekämpft wird. Kraft des göttlichen Geistes herrscht ein unzerbrüchliches sittliches Gesetz und bestimmt den Gang des Ganzen wie den Lebensanfang, das Lebensmaß jedes Einzelnen; dieser kann sich mit jenem durch eigene Entschließung in Einklang und in Widerspruch setzen, mit seinem Willen oder ohne seinen Willen dem Weltplane dienen, der im Endresultate stets erfüllt wird, indem auch der Despot eine Zuchtruthe in Gottes Hand ist und der Druck die Volkskraft zum Sieg der Freiheit treibt. Die Entfaltung der persönlichen Freiheit innerhalb der sittlichen Weltordnung, die Vollführung des Guten und Wahren durch die individuellen Willensregungen und die originale Triebkraft der Geister bedingt die Schönheit der Geschichte. Sie zu veranschaulichen ist die Aufgabe der historischen Malerei.

Diese geht darum von der Idee aus, welche die Seele der Ereignisse und das Pathos der handelnden Helden ist, und läutert das Wirkliche zu deren vollendeter Erscheinung; sie gibt jedem Einzelnen den eigenen Geist und die ihm eigenthümliche Betheiligung an der gemeinsamen Geschichte, und ordnet alle Einzelnen so daß sie ein harmonisches, reiches und in sich geschlossenes Ganzes ausmachen. In der architektonischen Gliederung der Massen zeigt der Künstler die Herrschaft der Weltordnung, die sich jedes Wesen als ein Glied einfügt und die Totalität aller wie einen zusammenhängenden Organismus darstellt, in welchem stets das Eine auf das Andere hinweist, und was

nur um ſeiner ſelbſt willen da zu ſein ſcheint, doch zugleich im Ganzen für das Ganze lebt. So kann man die Bilder Leonardo da Vinci's ſtets wie Eine große Geſtalt betrachten. Er gewährt dem Einzelnen die volle Freiheit der Handlung, den kräftigen Ausdruck ſeines Innern, aber er ordnet die Einzelnen ſo zuſammen daß alle Linien ſich zu einigen großen Zügen und Formen verbinden, welche zuletzt in einem gemeinſamen Centrum einmünden oder von ihm ausſtrahlen; daher die Einfachheit in der Fülle und in der lebhaften Bewegung doch die feierliche Ruhe. Wenn die Malerei nichts will als Ereigniſſe bekunden, dann bleibt ihr Werk eine Bilderſchrift, wie bei den Aegyptern; der echt künſtleriſche Trieb erregt die Seele das ſie innerlich Erfüllende zu bilden, weil es ſchön iſt, und das wirkliche Ereigniß iſt ihr nur das Mittel und die Veranlaſſung die Erſcheinung im Licht der Ewigkeit oder die Idee in der ſinnenfälligen Form und zeitlichen Verwirklichung darzuſtellen und ſo das Ziel der Schönheit zu erreichen.

In dieſem Sinne iſt jedes hiſtoriſche Gemälde religiös, denn es veranſchaulicht ein göttliches Walten mitten in dem Strom der Welt und knüpft das Endliche an das Unendliche, ſtellt es als deſſen Offenbarung hin; es führt den Geiſt des Einzelnen zum Geiſt der Geſchichte, es ſetzt das Göttliche im Menſchen in Verbindung mit dem Göttlichen außer ihm und zeigt ihm die Weltregierung nicht als blindherriſches Schickſal, ſondern als liebevolle Vorſehung, die Alles wohl macht. In dieſem Sinn faſſen wir die Worte eines neuern Malers, Wilhelm Schadow's: „Ehe der Menſch durch Ungehorſam gegen die Gebote Gottes in den ſündigen Zuſtand verfiel, lebte er in jenem Lande wo die Poeſie und Kunſt heimiſch ſind. Seine angeborene Natur war das Leben im Guten und Schönen; erſt als er durch die Schuld des Ungehorſams aus dieſem ſeligen Orte vertrieben wurde, erkannte er den unendlichen Werth des verlorenen Schatzes, durch die Sünde die Tugend, durch die Häßlichkeit die Schönheit, durch das innere Elend den innern Frieden. Seit jener Zeit lebt in dem Herzen des Menſchen eine unbefriedigte Sehnſucht in dieſen ſeligen Zuſtand zurückzukehren, und wenn du ein ſchönes Kunſtwerk ſiehſt, eine ſchöne Muſik oder ein ſchönes Gedicht vernimmſt, ſo ſind alle dieſe Dinge Klänge aus jener urſprünglichen Heimat, welche in der begeiſterten Seele des Menſchen widertönen. Der Baum der Poeſie blüht zwar immer fort im Para-

dieſe, doch neigen ſich bei günſtigem Winde die Zweige deſſelben ſo tief zur Erde um ihren Blütenduft auf beſonders begabte Seelen auszuhauchen. Dann entſtehen die claſſiſchen Werke von ewigem Gehalte."

Solche claſſiſche Werke zeigen ſtets die Immanenz des Göttlichen im Menſchlichen. Ihre volle Verwirklichung durch Perſönlichkeit, That und Leben erhielt dieſelbe in Chriſtus: das ewige Wort iſt Fleiſch geworden, Himmel und Erde ſind verſöhnt; das Chriſtenthum iſt nicht blos Lehre, ſondern Geſchichte, und dieſe Geſchichte offenbart das Weſen und Walten Gottes. So wurde ſie der Ausgangspunkt der Hiſtorienmalerei, die hier einen Stoff und in deſſen Geſtaltung eine Blütenhöhe fand wie beides der Sculptur in dem phantaſiegeborenen Götterideal der Hellenen war zu Theil geworden. Von dieſem Mittelpunkt der Geſchichte aus eröffnete ſich der Malerei der Blick auch auf den Umkreis um unter allen Völkern und in allen Jahrhunderten die großen Thaten Gottes in Kämpfen und Leiden der Menſchheit darzuſtellen. Hiſtoriſche Idealität, die Aufgabe der Kunſt in der Gegenwart, iſt als gottinnige Humanität der religiöſen Weihe theilhaftig.

Ein anderes iſt der kirchliche Stil. Er ſetzt das Werk in Verbindung mit der Architektur des Gotteshauſes, das Altarbild in Zuſammenhang mit dem Altardienſt; wie der Ritus eine ſymboliſche Handlung in überlieferten Formen darſtellt und der Menſch ſich deren Geiſt aneignen und in ruhiger Sammlung, in der Demuth der ernſt geſtimmten Seele vor Gott hintreten ſoll, ſo verlangt auch das Bild den Ausdruck der gemeſſenen Ruhe, der feierlichen Würde; es ſoll dem Beſchauer die göttliche Gerechtigkeit, die göttliche Liebe veranſchaulichen, vor der keine Schuld beſteht, die aber ſelbſt auf Erden erſchienen iſt, damit wir die Kindſchaft empfangen. Dieſe Menſchwerdung Gottes, das fleiſchgewordene Wort als das Chriſtuskind, deſſen Trägerin Maria iſt, oder Chriſti Sieg über den Tod durch die Kreuzigung oder Auferſtehung, und daneben die Geſtalten von Männern und Frauen, die auf Erden nach dem Heil gerungen und den guten Kampf gekämpft, die nun aber im Sieg und Frieden verklärt dem Chriſten ſeine Aufgabe und den Preis von deren Erfüllung veranſchaulichen, dies wird der in ſtrengem Stil zu behandelnde Gegenſtand der Altarbilder ſein. Sinnliche Luſt und leidenſchaftliche Erregung ſind hier ausgeſchloſſen.

Dagegen war es kein Verfall der Kunſt, wenn ſchon Maſaccio, Luca Signorelli, van Eyck die Breite und Fülle des Lebens und eine drangvolle Bewegung auch in Gemälde aus der bibliſchen Geſchichte hereinführten, wenn Raphael hier die Pforte zur weltlichen Hiſtorienmalerei fand und Tizian und Rubens das Heilige in den vollen und naturwahren Formen der Weltwirklichkeit veranſchaulichten, obgleich freilich der Stil für Altarbilder bis auf die Tage verloren ging wo Overbeck und ſeine Freunde ihn wiederfanden. Die neuere Kunſt lernte dann durch Cornelius und Kaulbach, durch Hippolyt Flandrin und Deeger die Wirklichkeit ſo tief erfaſſen, ſo innig empfinden und ſo klar darſtellen, daß das Göttliche in ihr als die allbeſeelende Macht des heiligen Geiſtes aufgeht, der auch das wahre Wiſſen und Wollen der Menſchen ſelbſt iſt.

Nach der Verſchiedenheit des Stoffes und der Auffaſſungsweiſe ergeben ſich auch in der Malerei drei Arten, die an das Epiſche, Lyriſche, Dramatiſche in der Poeſie erinnern. Im Epos herrſcht das Objective als das Gegenſtändliche, die in ſich begründete Wahrheit und Wirklichkeit; in der Lyrik ſpricht ſich das Subjective als das Innerliche und der einzelnen Perſönlichkeit Angehörige aus; das Drama arbeitet beides ineinander, es ſchildert Begebenheiten, wie ſie als Thaten aus dem Willen und Charakter hervorgehen, und führt die Innerlichkeit des Gefühls zur Handlung. Eigen iſt dem Epos der gemeinſame Zug und Geiſt in Allen, während im Drama der Held mit dem Schickſal in Kampf geräth und ein beſonderes Recht vertritt, ein beſonderes Gut für das allein geltende und höchſte erklärt; im Epos herrſcht das Nebeneinander, das Drama verflicht die ſtreitenden Mächte ineinander; das Epos verweilt mit ruhiger Betrachtung auf dem Vergangenen, das Drama erregt die Spannung auf das Zukünftige einer werdenden That, die ſich gegenwärtig vor uns entwickelt; das Epos breitet ſich aus, das Drama concentrirt alle Kräfte in ihrer Wechſelwirkung auf einen gemeinſamen Brennpunkt. Ich verweiſe darüber auf die Poetik; hier wollen wir etwas näher betrachten wie die Sache ſich maleriſch geſtaltet.

Epiſch ſind einzelne Figuren, die gleich plaſtiſchen Werken die Größe des in ſich geſammelten, in ſich beruhenden Charakters ausdrücken, wie Michel Angelo's Sibyllen und Propheten: mächtige Geſtalten, von einer überwältigenden Hoheit des Geiſtes erfüllt und beſeelt, ſtark genug um den Schmerz der Menſchheit zu

tragen, groß genug um ſich über die Schranken des Raums und der Zeit zu erheben. Das Epiſche macht ſich zumal in ihrer Gemeinſamkeit geltend; es iſt der gleiche Inhalt, der in mannichfaltigen Modificationen nebeneinander durch ſie zutage kommt. Epiſch ſind die großen Wandgemälde Raphael's, die Disputa, die Schule von Athen, der Parnaß. Hier iſt Apoll mit den Muſen unter Dichtern und Dichterinnen, dort ſind die Weiſen des Alterthums verſammelt; das poetiſche, das philoſophiſche Leben wird nach ſeinem Begriff, nach ſeinem ewigen und allgemeinen Weſen offenbar vor dem ruhig anſchauenden Geiſte, dem nicht eine beſondere Stimmung oder Spannung erregt, der in die reine Luſt der Betrachtung verſetzt wird. Ein Gleiches gilt von der Disputa, welche die chriſtliche Theologie durch die ſtreitende und triumphirende Kirche darſtellt, und die wir mit der Transfiguration auch zu dem Ende vergleichen können, um die dramatiſche Bewegung und Verknüpfung von dem ſtillern Nebeneinanderſtehen einer epiſchen Darſtellung zu unterſcheiden.

Von hieraus geſchieht der Fortgang zu Handlungen, die alle Geſtalten vereinigen ohne einen Gegenſatz und Conflict zu zeigen, wie jene berühmten belgiſchen Bilder von Gallait und Biefve, die Thronentſagung Karl's V., die Unterzeichnung des Compromiſſes, und überhaupt die Repräſentationsgemälde, bei welchen theils die Porträtähnlichkeit gefordert, theils die Aeußerlichkeit der Erſcheinung bei dem gewöhnlich mangelnden innern Gehalt ſorgſam und treu ausgeführt wird. Dieſe letztern hat Viſcher paſſend Ceremonienbilder genannt, und den epiſchen Stil beſonders in den hiſtoriſchen Gemälden gefunden in welchen das Zuſtändliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Maſſenhafte vorherrſcht und weniger das ſchlechthin Entſcheidende der That und der aus der Tiefe ſich entſchließende Geiſt zum Vorſchein kommt. Hotho macht daneben auf die Darſtellung von Ideen aufmerkſam welche die ganze Menſchheit angehen, die daher als ein gemeinſamer Zug alle ergreifen und die Mannichfaltigkeit der Geſtalten bewältigen. Er weiſt auf das berühmte Altarblatt der Gebrüder van Eyck hin: „Kaiſer und Könige, Ritter, Büßende, Einſiedler, Päpſte, Biſchöfe, Heilige und Laien der verſchiedenſten Nationen ziehen herbei und ſammeln ſich um das Lamm Gottes. Jede beſondere Geſtalt ſcheint nur mit ihrem Glauben in innerer Heiligung beſchäftigt, die Verſchiedenheit der Charaktere iſt unendlich, Stellung und äußerer Habitus von vielſeitigem Reichthum, und doch

ſtreben alle ſichtlich nur demſelben Ziel entgegen, der Zug deſſelben Geiſtes durchdringt ſie als die gleiche Subſtanz, in der ſie allein zur Darſtellung gelangen; ja ſelbſt Hügel und Klüfte, Wald, Städte, Himmel und Gewölk drücken ſo ſehr eine und dieſelbe Tiefe der Anbetung aus, daß außerhalb dieſer Alles tragenden Seele auch das für ſich Vereinzelte zu keiner ſelbſtändigen Gültigkeit kommt. Würden dieſe Farben, dieſe Formen zu Tönen, tauſendſtimmig wie am heiligſten Feiertage des Herrn erklänge unzerſplittert aus Herzen und Mund der ganzen Menſchheit derſelbe Choral zu Gottes alleiniger Ehre. So unvergänglich epiſch iſt der einige Geiſt Gottes in ſeiner Gemeine auf Erden nie wieder gefaßt und dargeſtellt."

Epiſch ſind die großen Bilder Orcagna's im Campo Santo zu Piſa, der Triumph des Todes und das jüngſte Gericht; hier zeigen ſich zwar die Gegenſätze der reichen Lebensluſt, der todverlangenden Armuth, der heitern Jugendblüte und des Grauens der Vernichtung, die Gegenſätze der Seligen und Verdammten, aber nicht ſowol in einem gemeinſamen Mittelpunkte gegeneinander wirkend, vielmehr auseinander gehalten durch das Wort des Heilands, das die Guten und Böſen ſcheidet, oder durch die Sorgloſigkeit, in der die Glücklichen den nahenden Tod nicht ahnen. Auch das jüngſte Gericht von Cornelius trägt dieſes epiſche Gepräge, während Michel Angelo im Einzelnen auf erſchütternde Weiſe Empfindungen der Seele malt, den Kampf der Böſen darſtellt die den Himmel ſtürmen wollen, und eine dramatiſche Concentration dadurch hereinbringt daß Chriſtus ſelbſt zornvoll das Wort der Verdammung ſpricht, das mit ſeinem Schrecken auch die Seligen durchbebt.

Epiſch in dem gemeinſamen Zug des Geiſtes in einer conflictloſen Bewegung ſind auch Kaulbach's Kreuzfahrer oder ſein Homer. Epiſch im Unterſchiede der Geſtalten, aber ohne die ineinander wirkende That, ſondern ſo daß die Wirkung und Erregung von Einem ausgeht und den andern ſich mittheilt, iſt Raphael's Predigt des Apoſtels Paulus in Athen, mehr als Leſſing's Huß in Konſtanz, bei welchem Bilde die Gemeinſamkeit nicht recht Herr geworden iſt über die meiſterhafte Durchbildung des Individuellen. Epiſch endlich iſt ſelbſt noch ein Gemälde des Kampfs, ſei es der Schlacht oder einer Rauferei, wenn der allgemeine Zuſtand des tobenden Gewirrs, der über eine Maſſe ſich hinerſtreckt mehr genremäßig vorgeführt wird.

Eine alterthümlich naive Behandlung gab, wie wir früher sahen, die sich aneineinander reihenden Scenen einer Begebenheit als verschiedene Gruppen eines und desselben Bildes, namentlich im Mittel- und Hintergrund, wie Memling die Freuden Maria's, wie Luini auf dem großen Gemälde der Kreuzigung in Lugano die ganze Passion und die Auferstehung. Angemessener ist jedenfalls die Bilder zu zerlegen und dann architektonisch zu verbinden, wie Schwind die Form des Altarschreins für sein Aschenbrödel aufgenommen hat.

Das lyrische Bild stellt einen bedeutenden Empfindungsgehalt des Gemüths durch eine einzelne oder durch mehrere Gestalten dar, die ganz in ihm aufgehen. Madonnenbilder gehören hierher, welche die Beziehung Maria's zu Christus hervorheben, sei es daß die Innigkeit der seligen Mutterliebe, sei es daß der Schmerz über den Leichnam des Herrn zum Ausdruck kommt. Die Todtenklage um den vom Kreuz abgenommenen Christus haben Quintin Messys, Giotto und Perugino ergreifend ausgesprochen, ein großartig lyrisches Pathos durchdringt auch die Grablegung von Tizian, während allerdings hier zugleich eine bewegtere Handlung beginnt, die bei der Kreuzabnahme von Rubens noch mehr zur Hauptsache wird und damit in das Epische oder Dramatische hinübergeht. Zurbaran's Johannes und Maria, die in der Nacht des tiefen Leides vom Kreuze des Heilands heimwärts wandeln, die büßende Magdalena wie die in der Wonne bräutlichen Entzückens schwelgende Jo von Correggio zeigen die Auflösung der Seele in einer einzigen Empfindung. Mehr ein gefühlvolles Sinnen über das Schicksal liegt in den trauernden Juden von Bendemann, dem trauernden Königspaar von Lessing; Marius auf den Trümmern von Karthago weist dagegen drohend in die Zukunft und gewinnt dadurch eine tragische Spannung; ähnlich Cromwell am Sarge Karl Stuart's, gemalt von Delaroche. Es ist die mehr objective Lyrik wie sie in der Ode oder Elegie den Gehalt der Außenwelt in sich reflectirt, aber nicht in bloser Anschauung spiegelt, sondern ihn nach seinem Werthe für die Empfindung der Persönlichkeit, in seiner Untrennbarkeit vom Gefühle schildert, und in dessen Ausdruck das Begebenheitliche ahnen läßt was vorausgegangen ist und nachfolgen wird. Ein lyrischer Hauch weht in vielen Bildern Luini's, des Malers der Holdseligkeit, und durchdringt ganz und gar die Werke Perugino's, der mit seinen umbrischen

Genoſſen ſich an die ſchlichte Compoſitionsweiſe der erſten chriſtlichen Zeit anſchließt, die Figuren aber, die dort in epiſcher Ruhe und Großheit daſtehen, mit der Wärme der Empfindung beſeelt. In den „Kritiſchen Gängen" nennt Viſcher ſehr bezeichnend das tiefe Inſichſein der von dem Geheimniß der Menſchwerdung verzückten Seele das Ideal Perugino's. Der Meiſter ſtellt dem aus goldener Wolke von jenſeits herüberleuchtenden Wunder nur wenige Figuren zur Seite, zarte träumeriſche Jünglinge und Jungfrauen in lieblich huldvollem Reigen, und läßt ſie mit unſagbarer Wehmuth und trunkener Andacht zum Himmel empor oder auf das zu ihren Füßen in Blumen liegende Chriſtkind herniederſchauen. Die Andacht am Kreuz von Fieſole unterſcheidet ſich durch den vorwiegenden Empfindungsausdruck der wenigern Geſtalten von der epiſchen Verehrung des Lammes, die van Eyck gemalt; die ernſte Sabbatſtille der Andacht, die Beſeligung des eigenen Herzens gibt überhaupt Fieſole's Bildern den Stempel lyriſcher Innigkeit. Bei den Bildern dieſer Maler geht die Grundſtimmung der Seele durch die Geſtalten hindurch, und in jeder einzelnen Linie iſt die Empfindung des Meiſters ſichtbar.

Hotho erwähnt als Beiſpiele des rein Lyriſchen, welches Inhalt und Ausdruck der Stimmung durch keinen äußern Anlaß gegeben ſein, ſondern blos aus dem Gemüthe ſelbſt entſpringen läßt — neben dem dornengekrönten Chriſtus und der Mater Doloroſa Guido Reni's in ihrer duldenden Klage, in ihrem himmelaufblickenden Schmerze — das Titelblatt Dürer's zur großen Paſſion als das Tiefſte was ſich erreichen läßt. Wir haben des herrlichen Holzſchnittes ſchon gedacht; Hotho's ähnliche Auffaſſung wird folgendermaßen begründet. „Chriſtus mit der Unterſchrift:

O homo sat fuerit tibi me semel ista tulisse!
O cessa culpis me cruciare novis!

Einen mächtig hinſtrahlenden Heiligenſchein um das geſenkte Haupt, lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen; die dornenumſchlungene vorſtehende Stirn, die Brauen, die edle feine Naſe, der Mund — alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das ſeelenleidende Haupt geſtützt; zuſammengezogen, gebeugt die ganze Geſtalt, ſitzt er auf niedrigem Denkſteine da, als ſei er lebend aus dem Grabe

geſtiegen und traure die langen Jahrtauſende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch um ſo peinvoller geiſtig ohne Unterlaß in Banden ſchlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es iſt die vergangene Paſſion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Myſterium der Sünde und Verſöhnung, und doch zugleich durch ſo innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei ſo ſcheinbar epiſchem Stoffe lyriſcher nichts zu erfinden iſt."

Da die dramatiſche Darſtellungsart die Begebenheit als der Innerlichkeit der Geſinnung entſpringende That, da ſie die Empfindung, die Leidenſchaft der Menſchen ausdrückt wie ſie in Handlungen übergehen, ſo eignet ihr größere Bewegung als der lyriſchen, mächtigeres Pathos als der epiſchen Weiſe. Sie gibt den Conflict ſtreitender Mächte und damit die Wechſelwirkung, durch die ſie vorzugsweiſe maleriſch iſt, während in der epiſchen Weiſe das plaſtiſche Princip, namentlich der Reliefſtil nachklingt, in der lyriſchen aber Stimmungen walten die zum voraus auf die Muſik und Poeſie hindeuten. Hauptſache der dramatiſchen Compoſition iſt die Hinwendung aller thätigen Kräfte auf ein gemeinſames Ziel um das ſie ringen, auf das ſie ſich beziehen, das ſomit als das geiſtige oder auch ſichtbare Centrum, als der Brennpunkt des Ganzen erſcheint; damit tritt etwas Momentanes an die Stelle des Bleibenden in der epiſchen Auffaſſung, aber ein Augenblick der die Frucht der Vergangenheit und der Same der Zukunft iſt und ſo auch ausgeführt werden muß; denn dies iſt wiederum dramatiſch daß die That in ihrem Entſtehen und ihrer Folge ſich in lebendiger Gegenwart vor uns entwickelt. Jene Concentration aber beſchränkt die Menge der Figuren, ſodaß auch in dieſer Hinſicht das dramatiſche Bild wie das Gedicht die Mitte zwiſchen Epos und Lyrik einnimmt.

Eine dramatiſche Compoſition iſt Raphael's kreuztragender Chriſtus, bekannt unter dem Namen lo spasimo di Sicilia. Der Schmerz in Johannes, Maria, den andern Frauen möchte lyriſch erſcheinen, aber er geht ſchon in den ausgeſtreckten Armen der Mutter zur bewegten Aeußerung fort; das Lyriſche iſt wie in vielen Tragödien als Moment des Ganzen vorhanden. Der Zug bewegt ſich nach Golgatha, ein Fahnenträger zu Roß führt ihn an, andere Reiter folgen; dies könnte epiſch erſcheinen. Aber da

iſt Chriſtus in der Mitte des Bildes unter der Kreuzeslaſt niedergeſunken; die Seinen zu ſeiner Linken wenden ſich ihm mit theilnehmender Klage zu, während ein Kriegsknecht ihn am Stricke emporreißen will, ein anderer feindlich die Lanze zuckt, Simon von Kyrene aber ihm das Kreuz von der Schulter zu heben ſich anſchickt. Da iſt ein entſchiedener Gegenſatz gefunden, aber alle Kräfte und Empfindungen concentriren ſich um den Heiland, deſſen Geiſt und Liebe über das körperliche Unterliegen triumphiren, deſſen Antlitz der ideale wie der ſichtbare Mittelpunkt des Bildes iſt, ſodaß es die andern faſt in der Linie des Halbkreiſes umgeben.

Eine andere dramatiſche Compoſition von gewaltiger Energie und bewunderungswürdigem Aufbau iſt der Tod des Ananias auf einer Raphael'ſchen Tapete. Auf einem durch mehrere Stufen erhöhten Raum ſtehen die Apoſtel voll Adel und Würde. Links bringen Gemeindeglieder ihre Habe dar, während eine verſchmitzte Frau das unterſchlagene Geld zählt. Sie ahnt noch nicht das Schickſal ihres Gatten, den um des Betrugs und der Lüge willen das göttliche Strafgericht ſchon getroffen, daß er in krankhafter Lähmung niedergeſtürzt iſt. Entſetzt fahren die Umſtehenden auseinander und beugen ſich vor der Hand des Herrn, wodurch zugleich die Mitte vor den Apoſteln freier wird, ſodaß die ganzen Geſtalten ſichtbar und von einer Bogenlinie von Figuren im Vordergrunde eingerahmt ſind. Petrus hat das vernichtende Wort geſprochen, Jakobus deutet nach oben, beide groß wie zürnende ſtrafende Götter, während rechts von ihnen im Mittelgrunde die Vertheilung des gemeinſamen Gutes an die Armen durch Johannes mit innigſter Liebe vollzogen wird. Alle Saiten der Empfindung ſind angeſchlagen, der Grund und die Folge der That ſind mit dem lebendigſten Ausdruck des ausgebrochenen Conflicts verbunden, und über dem tragiſchen Ausgang des Böſen waltet verſöhnend die Liebe mit ihrem heitern Frieden fort. Auch die Erblindung des Zauberers Elymas durch Paulus vor dem Proconſul Sergius iſt in ihrer Plötzlichkeit von einer dramatiſch erſchütternden Wucht, und das Bild ſtellt die beiden ſtreitenden Mächte, den falſchen und wahren Propheten im Vordergrunde in einiger Entfernung ſo gegenüber, daß zwiſchen ihnen im Mittelgrund der Proconſul mit ſeinem Gefolge wie ein theilnehmender Chor der Handlung zuſchauen.

Daß häufig die Entſcheidung weltgeſchichtlicher Kämpfe auf

dem Schlachtfelde geſchieht, daß da der Conflict in ſeiner Bewegung, in unmittelbarem Zuſammentreffen der Parteien ſichtbar wird, macht Schlachtbilder neben der epiſchen Ausbreitung auch für dramatiſche Concentrirung beſonders geeignet. Nur daß man nicht meine mit Pulverdampf und Schwadronen es gethan zu haben, wie ſo viele Maler, die dieſen und jenen Namen unter ihre Bilder ſchreiben und ebenſo gut einen andern ſetzen könnten, die für das Genre nicht Feinheit, für die Geſchichte nicht Idee genug haben und auch dem Taktiker doch die Karte nicht erſetzen. Wir müſſen die geiſtigen Leiter ſehen, wenigſtens einen von ihnen, wenn der Gegner auch mehr in ſeinen Wirkungen erſcheint; ſo bei Steuben, deſſen Napoleon bei Waterloo den fünften Act einer Tragödie darſtellt, ſo groß und ſo lebendig daß ich ihm kein anderes franzöſiſches Schlachtbild an die Seite zu ſetzen weiß. Hoch und feſt hält der Kaiſer zu Roß in dem Getümmel, ſeine Bahn geht nicht mehr vorwärts, aber er ſchaut darein wie ein Mann der ſein Schickſal ſich ſelbſt bereitet hat und es zu tragen weiß.

Plinius ſagt von dem Gemälde des Philorenos, einer Schlacht zwiſchen Alexander und Darius, daß es keinem andern Werk eines Malers nachzuſetzen ſei; wir dürfen dieſes Urtheil auf die pompejaniſche Moſaik übertragen und in ihr eine Nachbildung des Originals ſehen. Als Goethe kurz vor ſeinem Tode die Zeichnung ſah, äußerte er ſogleich: „Mitwelt und Nachwelt werden nicht hinreichen ſolches Wunder der Kunſt würdig zu commentiren, und wir werden genöthigt ſein nach aufklärender Betrachtung und Unterſuchung immer wieder zur reinen einfachen Bewunderung zurückzukehren.“ Es iſt der Sieg des Hellenenthums über Aſien; die zermalmende Niederlage wird für die Perſer durch den Tod ihres Feldherrn herbeigeführt, Alexander ſelbſt entſcheidet durch ſeinen Lanzenſtoß das Ganze. Feurigen Muthes, des Sieges gewiß, ſtürmt er mit wenigen Getreuen hinein in die Maſſe der Barbaren. Bereits war das Pferd des Perſerfeldherrn niedergeſtochen, er will abſpringen, ſchon hat ihm ein Vaſall ein anderes muthſchäumendes Roß herbeigeführt, da trifft ihn Alexander's Speer. Mit Entſetzen ſieht das Heer daß jetzt alles verloren iſt. Eine wilde Flucht beginnt, der Wagenlenker des Königs will die Roſſe weg aus dem Getümmel treiben, das theure Haupt des Fürſten retten; Darius aber ſelbſt denkt nicht an ſich, voll tiefen Schmerzes um den niedergeſtürzten Feldherrn,

ſeinen Bruder Orathres, lehnt er ſich über den Wagen nach ihm hin. Der Aufſchrei des Schreckens, das Getümmel des Kampfs und der Flucht, die Leidenſchaft des Siegs und das Mitgefühl des Schmerzes, alles iſt im Einzelnen meiſterhaft ausgedrückt; aber das Größte bleibt doch das Ganze, indem ſich in einen Augenblick, eine entſcheidende That alles concentrirt, nach ihm alles hinſtrebt oder von ihm ausgeht und bewirkt wird. Gleich herrlich wie die geiſtige Organiſation iſt die äußere Durchführung der Compoſition in der Klarheit und Ordnung, welche die Hauptgeſtalten beſtimmt hervorhebt und die Idee zu vollſter Anſchaulichkeit bringt. Die Konſtantinſchlacht von Raphael, die Hunnenſchlacht und der Sieg bei Salamis von Kaulbach, der Kampf um Patroklos' Leiche von Cornelius, dieſe drei dürfen ſich wol allein dem antiken Bilde vergleichen, und für das worin ſie demſelben nachſtehen, eigenthümliche Vorzüge in die Wagſchale legen.

Soll endlich die weltgeſchichtliche Bedeutung eines Ereigniſſes uns veranſchaulicht werden, ſo muß ſein Zuſammenhang mit der Vergangenheit und Zukunft hervortreten, ſo müſſen die innen waltenden idealen Mächte, wie ſie im Herzen der Menſchen leben und vor dem geiſtigen Auge des Sehers ſtehen, auch dem Beſchauer des Bildes entſchleiert werden. Die Malerei wird dadurch allerdings geſchichtsphiloſophiſch, aber ſie gibt eine poetiſche Philoſophie der Geſchichte gleich den hiſtoriſchen Sagen in der Jugendzeit der Völker; wie dieſe ſchafft die Kunſt dem Geiſt der Geſchichte einen idealen Leib und offenbart Sinn und Bedeutung der großen Ereigniſſe in einzelnen ſtrahlenden Bildern, die in der Wirklichkeit wurzeln, aber zum Ausdruck vom Charakter des Volks und der Zeit idealiſirt werden. So iſt das Nibelungenlied der Mythus vom Völkerkampf und Völkeruntergang in der Völkerwanderung, und Dietrich von Bern mit ſeinem Geſchick das Bild des ganzen Gothenthums. Die Volksſage iſt daher ein Gebiet in welchem die neuern Meiſter ſich mit ſo viel Glück bewegen, weil ſie ihnen vorarbeitet. Wo ſie das nicht thut, da vollbringt dann die Phantaſie des einzelnen großen Künſtlers was die That des Geſammtgeiſtes, des Volksgemüths in den Jugendtagen der Nation geweſen war. Die dichteriſch verklärte Volksſage, die Nibelungen und der Fauſt, dann die Ilias war der Born der Begeiſterung aus welchem Cornelius trank. Die Sage iſt auch Kaulbach's eigenthümliches Gebiet; hier fand ſich

ſein Genius als er die Hunnenſchlacht malte, und in der Erzählung des Damascius von einem Geiſterkampfe der Römer und Hunnen den Kampf der Geiſter einer alten und neuern Zeit, überreifer Cultur- und roher Naturvölker erkannte, der ſich durch die ganze Weltgeſchichte hinzieht; die Ausprägung dieſer Idee brachte Maß und Ruhe in das Gewirr, das geſpenſtiſch Phantaſtiſche ward dem Geiſt der Geſchichte dienſtbar, und an die Stelle des unheimlich Grauenvollen trat das Erhabene, das großartig Schöne.

Gelingt der Darſtellung das Weltgeſchichtliche, ſo muß in den Einzelgeſtalten zugleich der Nationaltypus ausgeprägt ſein und jeder Einzelne in freier Selbſtändigkeit zugleich den Geiſt des Jahrhunderts repräſentiren und als das autonome Glied einer ſittlichen Weltordnung daſtehen; die Perſönlichkeiten in ihrer Eigenthümlichkeit und Lebensfülle müſſen zugleich als Vertreter von Weltaltern, als Culturträger erſcheinen. So ſind Fauſt und Helena in Goethe's Dichtung lebenswirkliche Individualitäten und zugleich die Repräſentanten der Vermählung des antiken Griechenthums mit dem germaniſchen Mittelalter. Man betrachte die drei Gruppen auf Kaulbach's Völkerſcheidung, wo die Stammväter der Raſſen auf geniale Weiſe wie Perſonificationen von der Sitte und dem geſchichtlichen Geiſte der Semiten, Hamiten und Japhetiten erſcheinen.

Hat nun in der Auffaſſung der Geſchichte die Volksphantaſie die zerſtreuten Züge der Wirklichkeit bereits zu einzelnen typiſchen Geſtalten zuſammengedichtet, ſo wird der Maler dieſe aufnehmen, wie Kaulbach mit dem ewigen Juden bei der Zerſtörung Jeruſalems gethan hat. Er unterſchied ſein Bild von der Verwüſtung irgendeiner beliebigen orientaliſchen Stadt durch die Römer, er hob das Ereigniß als ein weltgeſchichtliches in ſeiner Bedeutung hervor, indem er neben dem Untergang des alten Judenthums im hohenprieſterlich heldenhaften Eleazar die Zerſtreuung der Juden in alle Lande durch den Ahasverus, und den Fortgang des Chriſtenthums, das nun Weltreligion ward, durch die abziehende Chriſtengruppe darſtellt, welche zugleich ein Element der Hoffnung, des Friedens, der Verſöhnung in die Tragödie und deren Schrecken und Greuel bringt; der ſiegreiche Titus, der brennende Tempel ſind die Bedingungen für die Verwirklichung der drei angedeuteten geſchichtlichen Ideen; die Propheten in den

Wolken aber ſehen nun ihre drohenden Weiſſagungen erfüllt; ihre zürnenden, mahnenden Geſtalten ſtanden damals vor der Seele der Juden, ihre Erſcheinung zeigt uns die gegenwärtige Zerſtörung im Zuſammenhange mit der Vorzeit, wie der Dichter gewiß von ihnen geredet und ſie, wenn auch nur metaphoriſch, heraufbeſchworen hätte zu Zeugen des Geſchicks, das ſie vorher verkündigt. Und wenn Aeſchylus die Qualgedanken des Muttermörders Oreſt in den Eumeniden auf die Bühne bringt, warum ſoll dem Maler die Veranſchaulichung der Dämonen des ewigen Juden verwehrt ſein? War ferner die Zerſtörung Jeruſalems kein Gottesgericht? Hat die Vorſehung nicht die erſten Chriſten gnadenvoll und ſichtbar geführt? Hatten die Chriſten nicht in ihrem gottergebenen Bewußtſein, in dem Frieden ihres Glaubens und Vertrauens den guten Genius, der ſie geleitete? Wenn da der Maler die Engel als Diener der göttlichen Gerechtigkeit und Liebe ſichtbar einführt, ſo thut er nur was ſeines Amtes iſt. Der Einwand daß unſere Zeit nicht mehr an die Realität ſolcher Engel glaube, trifft nicht, auch wenn wir ſeine Behauptung gelten ließen, die wol für viele, aber lange nicht für alle richtig iſt. Denn die damalige Zeit hat an ſolche Engel geglaubt und ihre Bildung, ihre Seele ſoll uns dargeſtellt werden; und dann handelt es ſich nicht um die thatſächliche Realität ſolcher Weſen, ſondern um die poetiſche Wahrheit, es handelt ſich darum ob eine unleugbare Idee durch ſie klar und angemeſſen veranſchaulicht wird. Shakſpere, den man im Unterſchied von den Griechen wie von der mittelalterlichen Poeſie als den Dichter der Weltwirklichkeit bezeichnen kann, hätte recht gut in Richard III. es mit Worten ausſprechen können, daß alle Mordthaten des Despoten ihm zu ſo vielen Flüchen, ſeinem Gegner Richmond zu ſo vielen Segenswünſchen geworden, dieſem die Herzen des Volks gewonnen und jenem entzogen; und dennoch läßt Shakſpere die Geiſter der Ermordeten zwiſchen den Zelten der feindlichen Feldherren erſcheinen und macht die Traumgeſichte dieſer letztern auch dem Zuſchauer ſichtbar, weil er will daß derſelbe ein Gottesgericht in ihnen erkennen ſoll. Vollends der Maler hat kein anderes Mittel uns das Hereinwirken der Vergangenheit in die Zukunft und die innern Anſchauungen der handelnden Perſonen ſichtbar und klar zu machen als die Darſtellung ſolcher Erſcheinungen; aber er hat auch die Aufgabe gleich Shakſpere uns die

wirkliche Welt, die wirklichen Menſchen ſo zu ſchildern daß wir die Gebilde aus der überſinnlichen Welt wie mit ihren Augen ſehen und an die Geiſtererſcheinungen glauben, weil ſie eine Wahrheit ausdrücken und durch die Idee des Ganzen wie durch die Gemüthszuſtände der dargeſtellten Perſonen motivirt ſind. Solche Motivirung aber wird niemand Kaulbach's himmliſchen Heerſcharen abſtreiten können. Getragen von den Tonwellen der Homeriſchen Geſänge nahmen die olympiſchen Götter in der nunmehr bleibenden ſchönen Geſtalt vom helleniſchen Tempel Beſitz; vor dem Auge der begeiſterten Kreuzfahrer erſchien Chriſtus in der Glorie mit den Märtyrern Jeruſalems um jene zum ſiegreichen Einzug in die heilige Stadt einzuladen.

Es hieße die Malerei zur bloſen Copiſtin erniedrigen, die Darſtellung der Weltgeſchichte nach deren Sinn und Bedeutung ihr verſagen, wenn man ihr das Recht verweigern wollte gemeinſam mit der Wirklichkeit auch die idealen Beziehungen derſelben bildlich auszudrücken; das Recht der freien Geſtaltenſchöpfung zur Verkörperung der Gedanken, das die Phantaſie des Volksgeiſtes im Mythus übt, nimmt jetzt der Genius des einzelnen Künſtlers für ſich in Anſpruch; er wird um ſo beſſer ſein Ziel erreichen, je mehr er im Zuſammenhang mit der Tradition der Jahrhunderte im Sinne des Volksgemüths wirkt und die allgemeinen waltenden Mächte im Anſchluß an den Glauben der Zeit und die Ueberlieferung des Volks neu und eigenthümlich zu verkörpern weiß.

Die Grenzen der ſeitherigen Malerei, nicht die Grenzen dieſer Kunſt überhaupt werden damit überſchritten, ſie werden erweitert nach Maßgabe unſerer Cultur, die überall den Geiſt, die Idee in freier Weiſe erkennen und darſtellen will. Dies Geiſtige, das Sublime des Gehalts, iſt ſchon bei Cornelius vorſchlagend; es bei Kaulbach mit dem Stichwort Gedankenmalerei abfertigen zu wollen iſt Gedankenloſigkeit. Es kommt darauf an daß der Gedanke poetiſch, ſeine Verleiblichung naturwahr, das Ganze ſchön ſei. Der Geiſt der Sache, die Idee wie ſie das Mannichfaltige durchherrſcht und ordnend beſeelt, wird am leichteſten in cykliſchen Darſtellungen zu Tage gefördert. Schon das Mittelalter liebte es darum die Bilder in der Kirche in Zuſammenhang zu ſetzen und in den Hauptmomenten aus der Geſchichte Chriſti ihre Bedeutung für das Heil der Seele hervorzuheben. Oder Benozzo

Gozzoli ſchilderte an der einen Wand des Campo ſanto zu Piſa die Bilder des Lebens, Geburt, Kinderſpiele, Jugendſchickſale, Liebe und Ehe, Krieg und Häuslichkeit, Land- und Weinbau, Städtegründung und Städteverwüſtung, Fluch und Segen in den Gemälden des Patriarchenthums nach der bibliſchen Erzählung. Michel Angelo malte an der Decke der Sixtiniſchen Kapelle die Weltſchöpfung, an der einen Seitenwand das jüngſte Gericht, und während die großen Scenen aus der Geſchichte von Moſes, Chriſtus und den Apoſteln an den Wänden und auf Teppichen hervortraten, malte er unterhalb der Decke die ſtille Erwartung des Heils durch die Ahnen Chriſti, ſeine Verkündigung durch Sibyllen und Propheten. In Raphael's Stanzen des Vaticans ſehen wir bald Rettungen der Kirche aus drohender Gefahr, bald den Sieg des Chriſtenthums. Das bedeutendſte Zimmer ſtellt das menſchliche Geiſtesleben dar, wie es ſich durch Religion und Philoſophie, durch Recht und Kunſt ausprägt. Symboliſche Geſtalten verkörpern dieſe Ideen an der Decke. Kleinere Bilder neben ihnen erläutern ſie: neben der Theologie ſehen wir den Sündenfall, neben der Poeſie die Strafe des Marſyas, neben der Gerechtigkeit das Urtheil Salomo's, neben der Philoſophie eine weibliche Figur die den Erdball betrachtet. An den Wänden dann ſehen wir die Diſputa, den Parnaß, die Schule von Athen, die wir bereits beſprochen haben, und als Darſtellung des Rechts Kaiſer Juſtinian, dem das bürgerliche Geſetzbuch gebracht wird, während Papſt Gregor I. daneben einem Advokaten das kanoniſche reicht; über beiden die Geſtalten der Stärke und der Mäßigung. Wie ſinnvoll Cornelius die Götter- und Heldenſage der Griechen, die Geſchichte der chriſtlichen Malerei, das Chriſtenthum als Reich des Vaters, des Sohnes und des Geiſtes in der Glyptothek, Pinakothek und Ludwigskirche in München gezeichnet hat, wie geiſtreich Kaulbach die Culturentwickelung der Menſchheit im neuen Muſeum zu Berlin ſchildert, dies bildet ja mit den Entwürfen für das Campo ſanto in Berlin die Höhenpunkte der gegenwärtigen Kunſt. Hauptmomente erſcheinen in großen dramatiſchen Bildern; kleinere geben überleitende oder minder bedeutende Scenen; ſymboliſche, hiſtoriſche Einzelgeſtalten heben die geiſtigen oder ſittlichen Mächte und einzelne große Männer hervor, und die Gedankenfülle, welche durch jedes mächtige Thema im Künſtler

rege wird, läßt er in bald tiefſinnigen, bald humoriſtiſchen Arabesken ein reizendes Spiel entfalten. Da wird das Auge vom Einzelnen erfreut, das Gemüth edel und anmuthig angeſprochen, während im Genuß des Ganzen der denkende Geiſt ſich befriedigt und erhoben fühlt. Dieſe beſeligende und harmoniſche Einwirkung aber auf den ganzen Menſchen iſt der höchſte Triumph der Kunſt, iſt die Weihe der Schönheit.

II.

Die Musik.

Ihr Wesen im Unterschiede von bildender Kunst und Poesie.

Die bildende Kunst stellt Anschauungen des Geistes im Raume dar; sie idealisirt die unorganische wie die organische Natur nach ihrer sichtbaren Erscheinung, sie zeigt wie eine innere Wesenheit Princip der Form ist und durch deren Eindruck auf unser Auge uns zum Bewußtsein kommt, weil in der Gestalt der Dinge die Seele derselben sich verkörpert hat. Den Volksgeist nach seinen allgemeinen Stimmungen und Grundrichtungen, den persönlichen Geist in der Einheit und Ganzheit seines Charakters, die Wechselwirkung der Menschen in einzelnen Handlungen und dadurch ihre besondern Lebensregungen sehen wir in der Architektur, Plastik, Malerei offenbar werden; Hand in Hand damit geht eine fortwährende Ueberwindung der Massenhaftigkeit, das Bild wirkt zuletzt durch feine an einer Fläche haftende Pigmentkörperchen als das Mittel um durch Modification der Lichtstrahlen in unserm Auge, in unserer Empfindung das Gefühl der Farben und ihrer Harmonie im Zusammenklang mit dem Schwung der Linien und dem Gehalt des geschilderten Gegenstandes hervorzurufen. Die Kunst wird immer subjectiver. Aber ihr Werk steht doch fertig für sich da und wartet des Beschauers; es genügt daß er vor dasselbe hintritt und ihm Auge und Herz öffnet, und mit einem Schlage wird es in ihm lebendig und das Schöne in ihm

verwirklicht. Das Werk für ſich beharrt in ſeiner Vollendung im Raum. In der Architektur iſt die bildende Kunſt Raumgeſtaltung ohne alle Rückſicht auf die Zeit; und wenn auch die Plaſtik das Bewegliche oder die Möglichkeit der Bewegung in der Ruhe hervorhebt, ſo bleibt die Statue doch unverrückbar in ihrer Stellung und Lage; wenn auch die Malerei in das bewegte Leben hineingreift, ſo kann ſie doch immer nur einen Moment der fortſchreitenden Entwicklung wiedergeben, ſo hält ſie doch das gerade jetzt nebeneinander Befindliche ſo für immer feſt, und wie verſtändlich auch ſie das Vorhergehende oder Nachfolgende andeutet, wie klar ſie auch ahnen laſſe woher der Zug der Linien kommt und wohin er ſtrebt, den Fluß der Bewegung vermag ſie nicht darzuſtellen. Darum fordern wir, daß die bildende Kunſt nicht das Vergängliche nachahmen wolle, ſondern das Bleibende und Ewige, die innere Weſenheit, ergreife, und ihr als dem Princip der Form in der organiſchen Geſtalt einen in ſich vollendeten und darum bleibenden Ausdruck gebe; das Anderswerdende in einem Werk darſtellen zu wollen, welches dennoch daſſelbe bleibt, iſt ein vergebliches und in ſich widerſpruchvolles Bemühen; das rechte Ziel der Kunſt iſt darum Darſtellung nicht der ſinnlich wechſelnden, ſondern der ewig ſeienden Natur der Dinge, ihrer Idee.

Die Künſte werden groß durch Selbſtbeſchränkung. Nur dadurch erkennen wir in der Ausdehnung und deren Formen das ideale Weſen, daß wir uns einmal auf ſie allein beziehen, daß wir ganz in der Anſchauung des Gegenwärtigen, das darum ein Dauerndes ſein muß, aufgehen. Dafür verlangt und erhält die Zeit ihr Recht, und wir bedürfen und haben eine zweite Kunſt, die unſere Anſchauung gar nicht an feſte Formen im Raume feſſelt, ſondern vielmehr ganz und rein zeitlich iſt, in einem raſtloſen Wechſel die Zeit für uns erfüllt, und dem Strome des Lebens dadurch gerecht wird daß ſie ihn in einem vorüberrauſchenden Werk ſich ergießen und entfalten läßt. Das Auge iſt darum Sinn des Raumes, weil es eine große Fülle von Dingen nebeneinander auf einmal überſieht und aufeinander bezieht, das Ohr Sinn der Zeit, weil es vornehmlich die nacheinander folgenden Töne hört und durch deren Wechſel die Veränderungen der Dinge und den Fluß der Lebensentwickelung überhaupt, damit das Weſen des Zeitlichen und des Werdens uns vorführt und zum Bewußtſein bringt.

Die bildende Kunſt gibt uns die bleibende Geſtalt, das dauernde Reſultat innerer Bildungskraft, die Vollendung des Seins; die Muſik offenbart das werdende Leben der Idee oder den Entwicklungsproceß des Seins, und in ihm die Schönheit, indem ſie in der Mannichfaltigkeit des Wechſels die innere Einheit bewahrt und jenes dadurch ordnet und zu einem in ſich geſchloſſenen und befriedigenden Ganzen macht. Wir vernehmen in der Muſik die Bewegung des geſtaltlos geſtaltenden Lebensgrundes, während die bildende Kunſt uns zeigte wie er Geſtalt gewonnen habe, weshalb ſie das Vollendete, von den Schlacken der Endlichkeit gereinigt, als ein Unvergängliches dem Zeitſtrom entriß; die Muſik dagegen ſtellt die Schönheit des Werdens, den Geſtaltungsproceß ſelbſt als einen organiſchen und ſchönen dar. Die Muſik gibt ſo wenig feſte ſichtbare Formen als der bildenden Kunſt eine fortſchreitende Bewegung möglich war; ſie verkündet vielmehr nur den Rhythmus der Bewegung, den Gang der Entwicklung, nur das innere Wogen, Treiben und Drängen der bildenden Lebenskräfte in ihrer Entfaltung, in ihrem Ringen nach Geſtaltung, und erfreut uns mit der Harmonie die ſich forwährend aus dieſer raſtloſen Wechſelwirkung immer neu entbindet, indem ſie die Gegenſätze löſt und das Vergehende in das Entſtehende ſo hinüberleitet daß wir die durch den Wandel ſelbſt ſich entwickelnde Einheit erkennen.

Soll aber das Bild des Werdens dem Weſen des Werdens entſprechen, ſo muß es ſelbſt als ein immer nur Werdendes, niemals als ein im Sein Beharrendes erſcheinen, ſo muß es ſelbſt vorüberfließen und nur im zuſammenfaſſenden Geiſt als Ganzes wirklich ſein, wie ja nur das bewußte Selbſt die wechſelnden Gefühle in ſich zur Lebenstotalität verknüpft, — ſo muß das Bild des Werdens, ſage ich ſtets von neuem durch ſchöpferiſche Thätigkeit hervorgebracht werden, ſowie das Werden ſelber ja deren fortwährende Verwirklichung iſt. Dieſer Forderung genügt die Muſik. Sie waltet im Reich der Töne. Der Schall aber iſt ein Ausdruck von der Bewegung der Dinge, er verhallt ſogleich und ändert ſich mit ihr. Das innere Erzittern der Gegenſtände pflanzt ſich durch die Luft, durch unſer Ohr und unſere Nerven zu uns ſelbſt fort, und verſetzt uns in ähnliche Bebungen, die in uns zur Empfindung werden. Die Zuſtandsänderung der Dinge oder das Werden iſt Bewegung und gibt ſich durch Bewegung kund, durch eine Folge von Tönen, die in ihrer Höhe und Tiefe, ihrer Stärke und Schwäche, ihrem ſchnellern oder langſamern Gange

die Natur des Entwickelungsproceſſes abſpiegeln, aber auch mit ihm ſelbſt vorüberrauſchen, denn Entſtehen und Vergehen durchdringen einander im Werden, die Blüte verwelkt daß die Frucht reife, und der in ihr gebildete Same verweſet in der Erde um den friſchen Keim hervorzutreiben. Alles fließt und wir baden nicht zweimal in demſelben Fluſſe noch als dieſelben, ſagt Heraklit. Das Werden aber kann nur durch ein Werdendes dargeſtellt werden.

So iſt es denn die Bewegung der Welt und des Gemüthes was in der Muſik uns erſchloſſen und zur Schönheit verklärt wird, oder vielmehr zeigt ſie wie in der Bewegung der Welt und des Gemüths das gleiche innere Weſen, die eine göttliche Natur ſich enthüllt, ſodaß darum in der äußern Bewegung, die wir hervorrufen, unſer Seelenzuſtand ſich ausſprechen oder durch den Ton der Dinge ihr Leben uns verſtändlich werden kann. Darſtellung der Idee in ſinnenfälliger Erſcheinung iſt Aufgabe der Muſik, weil ſie Kunſt iſt. Sie erfaßt die Idee als das Princip des Werdens und enthüllt darum in der Zeitfolge der Entwickelung das eine ſich entfaltende Sein; ſie offenbart das Entwickelungsgeſetz des Lebens wie es alle Dinge beherrſcht, und das Beſondere wie es innerhalb dieſes Geſetzes ſich regt und verwirklicht. Sie gibt das Bild der von einem Mittelpunkt aus ſich entfaltenden, im Kampf ſich verſöhnenden, zum Ganzen ſich formenden Kräfte der Natur wie des Geiſtes, ſie zeigt uns die Vielheit, den Widerſtand und Streit der einzelnen Lebensmächte, die Gegenſätze ihrer Entwickelung, aber als Kunſt hat ſie die Schönheit zum Ziel, und darum läßt ſie aus dem Kampf den Frieden hervorgehen und zuletzt alle einzelnen Bewegungen in einem gemeinſamen Schluſſe zuſammenkommen, wodurch ſie uns dann den gemeinſamen Lebensgrund derſelben veranſchaulicht.

Die Betrachtung eines Lebendigen zeigt uns daſſelbe in beſtändiger Veränderung, aber zugleich gewahren wir ein Dauerndes in allem Wechſel; das bloſe ſich Verbinden und Trennen der Stoffe füllt den Begriff des Lebens noch nicht aus, vielmehr ſind die verſchiedenen Zuſtände und der Uebergang von einem zum andern von einer bleibenden Einheit getragen die ſich zu ihnen beſtimmt, die ſie an ſich und aus ſich ſetzt, die in ihnen nacheinander das eigene Weſen zu Tage fördert. Alles Leben iſt Entwickelung innerer Weſenheit, es iſt das Sein das im Werden ſich entfaltet und die vorübereilenden Momente des Wech-

ſels als das in ihnen ſich erhaltende auch zuſammenfaßt, wie unſer Selbſt im Wandel der Gefühle beſteht und ſeiner bewußt wird. Demgemäß gibt die Muſik kein bloſes Aggregat aufeinander folgender Töne, kein Gewirr von Klängen, ſondern ſie ſtellt das Ideal der Lebensbewegung dar, ſie offenbart daß dieſer ein Gedanke zu Grunde liegt, und durch die Idee als die innenwaltende, ſich erhaltende ſeelenhafte Einheit organiſirt ſie den Fluß des Werdens. Durch die Töne erfüllt ſie die Zeit, und die iſt ja ihrem Begriffe nach keine leere Form oder für ſich beſtehende Weſenheit, ſondern die Erſcheinung der ſich nacheinander entfaltenden Thätigkeit des Seins. Und in dieſe ſo erfüllte Zeit und ihren Wechſel bringt die Muſik Ordnung durch den Rhythmus der Tonbewegung, Einheit durch die Harmonie gleichzeitig erklingender Töne, Schönheit durch eine ſolche Entfaltung derſelben daß in ihrem ganzen Gang und Verlauf eine Idee ſich entwickelt, und dadurch der Entwickelungsproceß geſetzlich frei, organiſch und beſeelt erſcheint.

In dem befruchteten Ei beginnt eine Bewegung, und ſie läßt innerhalb des einen und gemeinſamen Ganzen da und dort Formen auftreten, immer klarer und beſtimmter werden, zuſammenkommen, verſchmelzen und verwachſen, dann wieder in neue Unterſchiede auseinander treten, ſich umbilden, und endlich iſt die Geſtalt des vielgegliederten Organismus hervorgebracht. Sie war der leitende Zweck aller Bewegungsvorgänge, ſie das Ziel dem dieſe nachſtrebten, das ſie verwirklichen wollten, dadurch ſtehen alle im Zuſammenhang miteinander, und die Entwickelung der nacheinander folgenden Formen, auch der wieder aufgelöſten, wird dadurch zu einer geſetzmäßigen, zu einer organiſchen, oder der Begriff der Entwickelung wird dadurch erfüllt als der eines Werdens nicht durch äußerliche Zuſammenſetzung und Veränderung, ſondern durch ein nach und nach geſchehendes Auseinanderlegen des innerlich Angelegten kraft eigenen Triebes und ſeiner Selbſtgeſtaltung. So erklingt von einem Grundton aus die Fülle der Töne, der Wechſel ihrer Verbindungen, der Gang ihres Auf- und Abwogens; das unterſcheidet ſie von dem Geräuſch daß der Wohllaut des Zuſammenklanges beweiſt die unterſchiedenen ſind füreinander da, daß ein Zuſammenhang in ihrer Folge herrſcht, wodurch das Künftige in dem Vergangenen vorgebildet ward und mit Nothwendigkeit aus dem Gegenwärtigen hervorwächſt, daß jetzt die Tonreihen ſich ſcheiden und jede für ſich beſonders wirkt, aber nur

um doch wieder zuſammenzukommen und einträchtig ein gemeinſames Ziel zu erreichen, ein gemeinſames Ganzes darzuſtellen. Die Pflanze ſproßt aus dem Keim hervor und wie einmal die Form und Stellung der Blätter, der Zweige begonnen hat, iſt auch allem folgenden Wachsthum ſeine Norm und Richtung gegeben; in der Blüte werden die Blätter die am Stengel nach und nach hervortraten, um einen Mittelpunkt geſammelt und mit friſcherer Farbe geſchmückt, in der Frucht kehrt der Keim vervielfältigt und bereichert zu ſich ſelber zurück. So wird das Thema, ein kernhaft und klar ausgeſprochener muſikaliſcher Gedanke, entfaltet, erweitert in fortwährenden Umwandlungen, die ihm immer neue Reize verleihen, aber die Grundmelodie klingt immer wieder durch, ſie wird wiederholt, aber ſie erſcheint mit friſchem Schmuck, in anderer Modulation, in anderm Lichte, und am Ende vereinigt ſich alles zur vielfältigen und einträchtigen Darſtellung des Urſprünglichen. Auf gleiche Weiſe wird das geiſtige Werden, Streben und Vollbringen, werden die Bewegungen des Gemüths und die Geſchicke der Seele, die Kämpfe der Geſchichte mit ihren Schmerzen aber auch mit dem Sieg der Wahrheit und Freiheit dem organiſchen Verlaufe nach abgebildet und der ethiſche Organismus ſpiegelt ſich in der harmoniſchen Verflechtung ſelbſtändiger Lebensmelodien.

Der Schall beruht auf Bewegungen durch welche ein Körper von ſich ausgeht und wieder zu ſich zurückkehrt, durch welche er innerlich erzittert und ſchwingt; die Luftwellen die er erregt ſchlagen an unſer Ohr und pflanzen ſich in unſern Nerven fort und werden in unſerm Gehirn wieder zur Einheit zuſammengefaßt; dadurch wird die Seele zu einer Empfindung erweckt, die wir als Ton bezeichnen. Er iſt rein, wenn die Schwingungen die ihn bilden in ſtetigem Rhythmus zu- und abnehmender Bewegung, in gleicher Stärke, in gleicher Schnelligkeit, in gleicher Entfernung voneinander eintreten, und ſo macht ſchon der reine Klang uns Freude durch die ihm einwohnende Geſetzlichkeit, durch die aus der Mannichfaltigkeit der Schwingungen ſich ergebende Einheit der Empfindung, in welcher die Bewegung ihr Ziel findet und zu ſich ſelbſt kommt. Verſchiedene Töne nun deren Schwingungszahlen auf einem einfachern Verhältniſſe beruhen, klingen gut zuſammen, und ſo iſt es auch wohllautend für uns wenn ſolche nacheinander vernommen werden; es ſcheint einer auf den andern hinzuweiſen, das Ohr fordert einen zu dem andern, und die Seele

Digitized by Google

ergeht ſich in dieſem zunächſt ſinnlichen Spiel von Harmonien oder harmoniſchen Tonfolgen mit einer natürlichen Klangfreudigkeit. Dieſer ſinnliche Reiz des Wohllautes deſſen ſie nicht errathen kann, iſt die Baſis der Muſik, aber es webt und waltet darin verborgen ſchon ein ideales Geſetz, eine mathematiſche Verhältmäßigkeit, die uns vernehmlich macht wie alles nach Zahl und Maß geſchaffen und beſtimmt iſt, und danach hat auch ſchon am Beginn des philoſophiſchen Denkens Pythagoras die Ordnung des Weltalls durch die Harmonie der Sphären bezeichnet.

Eine Tonreihe in ihrer Folge hebt ſich und ſenkt ſich nach Höhe und Tiefe der Töne, ſie verweilt länger in beſtimmter Richtung und biegt raſcher dann wieder um, und durch Klänge von mannichfaltiger Dauer und Stärke bildet ſie auf dieſe Weiſe eine Linie, deren Gang die verſchiedenen Punkte bald wellig ineinander verſchleifen, bald im Zickzack miteinander verbinden und die eigene Richtung in ſcharfen Ecken ändern wird, je nachdem nahe liegende Töne miteinander verſchmelzen oder entferntere ſchroff abgeſetzt erſchallen; und wenn dieſe werdende Linie zu ihrem Anfangspunkt zurückkehrt, ſo können wir im Geiſt die ganze Reihe der nacheinander folgenden Töne zur Einheit zuſammenfaſſen, und in der ſo hervorgebrachten Tonfigur ein in ſich geſchloſſenes Ganzes, eine organiſche Geſtalt haben. Das organiſirende Princip einer ſolchen aber iſt immer die Seele. Es iſt der Geſtaltungsdrang der Seele der ſie die innern Zuſtände offenbaren läßt. Dies geſchieht einmal auf dem Wege der Geberde, und wer dieſer räumlich ſichtbaren Formgebung zugewandt iſt, wird ſelber mehr in Anſchauungen leben oder zum bildenden Künſtler werden, oder es geſchieht durch die Stimme, die ſo recht unmittelbar die Stimmung im Schrei des Schmerzes oder der Luſt verkündigt, und nicht blos einen überwältigenden Moment feſthält, ſondern auch das Werden des innern Zuſtandes in ſeiner Veränderung durch entſprechende Töne hinausſingt, und wer dieſem werdenden Leben der Gemüthsbewegung ſich hingibt, erfreut ſich am ſeelenvollen Klang oder wird Muſiker. Die Grundlage und den Trieb zur Darſtellung bildet beidemal die Totalität des Seelenlebens, und beidemal iſt es die Phantaſie welche als die formende Kraft des Gemüths den Gehalt deſſelben äußert und zur Erſcheinung bringt; tritt eine andere auffaſſende Perſönlichkeit oder die Rückſicht auf ſie hinzu, ſo iſt der Zweck der Thätigkeit in der Mittheilung beidemale daß derſelbe Gemüthszuſtand auch in jener erweckt

werde, einmal durch die Anſchauung einer Geſtalt im Raum, das anderemal durch das Hören der Töne in der Zeit.

So iſt denn der ſeelenvolle Ton von Haus aus Empfindungsausdruck, und wie wir im Denken das Geſetz und den Geiſt der Sachen ergründen, ſo vernehmen wir ihre Innerlichkeit im Klang, ſo wird uns darin ihr Zuſtand gemüthlich offenbar. Die Tonkunſt wird damit die Darſtellung der verſchiedenen Lebensſtimmungen in ihrem Verlauf, das verklärte Abbild des Selbſtverwirklichungsproceſſes der Weſen, oder ihre Lebensmelodie. Gerade das innere Wogen und Walten der Gemüthskräfte, denen noch keine Schranke gezogen iſt, die noch in keine feſte Form gebannt ſind, vernehmen wir in den geſtaltloſen Tönen, und in ihrer niemals beharrenden, immerdar werdenden Weiſe. Die Muſik aber zeigt uns wie jede individuelle Triebkraft in der allgemeinen Geſetzlichkeit der Bedingungen ihre Entwickelung findet und dieſe innerhalb der Ordnung des Ganzen vollzieht. Die Stimmung des Kampfmuthes und ihr Verlauf iſt anderer Art als die der ſtillen Entſagung, der Zorn hat einen andern Rhythmus als die beruhigende Milde, anders offenbart ſich die aufjauchzende Seligkeit als das ſchmachtende Sehnen der Liebe, anders dieſe ſelbſt, wenn ſie mehr ſinnlich, wenn ſie mehr geiſtig, wenn ſie die volle geſunde Blüte des ganzen Daſeins iſt. Der Muſiker iſt der Seher der die Seele der Welt, dieſe in ihrem Innern vorhandene Muſik, durch die Hülle der Dinge erblickt und uns durch die Darſtellung im Reiche der Töne das Weſen in ſeinem Werden, Weben und Leben zur Anſchauung bringt. Die Muſik beginnt mit dem Lied. Es iſt aber der Ausdruck von Gemüthsbewegungen, nicht willkürlich erdacht oder erfunden, ſondern aus der Menſchennatur geboren und durch den Verklärungstrieb der Seele erzeugt. So ſingt der Vogel in den Zweigen wie Luſt und Drang des Lebens ihn treiben, und die menſchliche Seele, der Erinnerung und des Vorausſchauens mächtig, läßt die Klänge nicht zerflattern, ſondern verbindet ſie zum lieblichen Ganzen. Die Muſik als Kunſt wäre nicht ohne die Muſik die jeder in ihm ſelbſt hat, ſie entbindet das in der Natur und im Gemüth Liegende, ſie hebt es für ſich rein und voll und klar hervor, und verleiht ſo auf ihre Weiſe dem Ideal eine unmittelbare und entſprechende Verwirklichung. Wir könnten die Stimme der Natur nicht verſtehen, wenn wir nicht zu ihr gehörten, wenn Gott nicht die Natur dem Menſchen ins Herz gelegt hätte. Weil nichts Menſchliches uns

fremd iſt, wird durch die Darſtellung des Lebensverlaufs einer Stimmung dieſelbe in uns erweckt und von uns verſtanden. Das Werden der Welt aber iſt ein organiſches, weil es ſeinen Grund in dem einen Göttlichen hat, und weil Gottes Gemüth in der Herrlichkeit der Schöpfung, im Reiche der Natur wie des Geiſtes offenbar wird, iſt es möglich daß ſie der Inhalt der Muſik werde und in der Harmonie der Töne die freie ſchöne Form gewinne.

Die Melodie wird wie alles Kunſtſchöne aus dem Gemüth, aus der einheitlichen Lebenstotalität des ſinnlich geiſtigen Menſchen durch die Phantaſie erzeugt; ſie verklingt wie ſie geſungen wird, aber man kann ſie in der Erinnerung bewahren und wieder neu erſchallen laſſen, man kann ſie aufzeichnen. Das muſikaliſche Kunſtwerk iſt jedoch als Muſik nicht fertig in den Noten, wie das plaſtiſche im Stein oder Erz der Statue vollendet iſt, ſondern jenes muß vielmehr durch eine lebendige Perſönlichkeit ſtets wiedergeboren werden wenn es als Muſik in der Seele laut werden ſoll. Vor dem Bilde brauchen wir nur das Auge aufzuſchlagen um es ſofort in uns aufzunehmen, die Noten aber erklingen dem Ohr nur wenn ſie geſungen oder geſpielt werden. Die Muſik bedarf immer von neuem einer reproducirenden Perſönlichkeit, die ſie mit der eigenen Stimme oder mit Tonwerkzeugen ausführt. Die Kunſt verlangt dabei aber ſtatt einer mechaniſchen oder geiſtloſen Reproduction eine verſtändnißinnige, ſeelenvolle. Das Gefühl des Sängers, des Spielers durchbebt deſſen Nerven, und pflanzt ſich ſo in die Töne fort; dieſe aber haben kein Leben außer der Empfindung, ſie entſtehen vielmehr erſt in ihr; die Schwingungen der Luft zittern in unſeren Nerven nach, verſetzen uns ſelbſt in ihre Bebungen, und dieſe rufen eine Empfindung hervor; die zweite, dritte Schwingungsſumme weckt wieder eine andere Empfindung. Indem aber dieſe Summen ſelbſt untereinander in einem Verhältniß ſtehen, eine geſetzliche Folge haben, ſo wird auch die Reihe unſerer Empfindungen eine in ihrer Mannichfaltigkeit einige. Die Melodie erzeugt ſich in unſerer Seele dadurch daß der Verlauf unſers Gefühls ſelbſt ein melodiſcher wird. Die Töne warten nicht ab ob wir an ſie herantreten wollen, ſie dringen auf uns ein, umfluten uns, ſetzen ſich fort in uns, und auf dieſer nervenerſchütternden Gewalt beruht die elementare Macht der Muſik, in der ſie allen andern Künſten überlegen iſt. Andere Kunſtwerke verlangen mehr daß wir für ſie geſtimmt ſind, die Muſik ſtimmt uns nach ihr. Mögen wir uns geſpannt oder

erſchlafft verhalten, ſie weckt zur Thätigkeit, ſie löſt den Bann und verſetzt uns in ihren eigenen Fluß hinein. Die Seele iſt das Centrum unſers Lebens, leibgeſtaltend und empfindend ſowie alles Geiſtige und Bewußte in ſich hegend; darum erſchüttern Gemüthsbewegungen von innen heraus die Nerven auf ähnliche Weiſe wie Tonſchwingungen ſie von außen her nach innen erregen; die Nervenbewegung pflanzt ſich ebenſo zum Gemüthe fort wie die Gemüthsbewegung zu den Nerven. Die Seelenſtimmung iſt der Grund für leibliche Bewegungen wie für geiſtige Handlungen, ſie führt darum auch die einen in die andern über und wird durch die einen wie die andern ſelbſt wieder beſtimmt.

Wenn wir ein Gedicht leſen ſo beſteht für uns während wir geiſtig genießen vielleicht eine unangenehme Sinnenwelt mit Lärm, mit widrigen Formen um uns; wenn wir ein Bild ſehen, ſo iſt nur ein kleiner Theil des Raumes wohlgegliedert, anmuthig gefärbt, daneben aber der andere ohne allen Reiz; hören wir aber Muſik, ſo wird die ganze Zeit für uns auf eine kunſtreich ſchöne Weiſe erfüllt, ſo werden wir für eine Weile ganz in eine rhythmiſch geordnete, geiſtigfreie, harmoniſchreiche, reine und in ſich vollendete Weiſe des Seins hineingezogen; wir hören nichts anders als ſie, damit iſt ſie für unſere Empfindung allein da, ſo iſt unſere Empfindung ſelbſt voll und ganz, und wir ſind Genoſſen der Weltharmonie die uns umgibt, die uns ſelber durchklingt und durchdringt.

In aller Kunſt iſt der ganze Menſch thätig, wird der ganze Menſch ergriffen. Die Malerei gibt uns im Raumbild eine Anſchauung der Wahrheit in ſinnenfälliger Form, und dadurch erweckt ſie unſere Gedanken, erhöht ſie unſer Lebensgefühl und gewährt ihm eine glückliche Befriedigung. Die Poeſie ſpricht durch das Wort zu unſerm Denken, aber als Kunſt veranſchaulicht ſie die Gedanken und ruft ſie die Bilder der Dinge in unſerer Vorſtellung hervor, und durch die Ideen wie durch die Leidenſchaften die ſie ſchildert, wirkt ſie auf unſer Gefühl, und dies iſt beſeligt wenn ihr Werk zum in ſich vollendeten und beruhigten Abſchluß kommt. Die Muſik aber iſt zunächſt Tonempfindung, ſo erregt ſie unmittelbar das Gefühl, und mittels deſſelben erſt Anſchauung und Denken. Ohne uns Bild und Wort zu geben, läßt ſie ein werdendes Leben ſeine anmuthige Bewegung auf unſer Gemüth übertragen, in deſſen Bewegungen fortſetzen, in ununterbrochenem Fluſſe in uns ein glückliches Ziel erreichen. Wie die Klangfiguren auf der hallenden Glasſcheibe tauchen dann auf den Wogen der

Töne die Anſchauungsbilder der Seele hervor, und die Stimmung in welche wir durch die Muſik verſetzt werden, erregt unſere Gedanken, ſei es daß wir jene ſelbſt uns zum Bewußtſein bringen, ſei es daß unſere Vorſtellungen durch ſie eine eigene Richtung, einen Anſtoß freier Fortentwickelung erhalten. Das Tempo unſers Lebens, der Rhythmus unſers Seins wird unmittelbar geregelt und harmoniſirt, wir werden ſelbſt zur Schönheit innerlich wiedergeboren, die Seele wird nicht durch Bilder der Welt und nicht durch Gedanken mittelbar in ihrem Sein berührt, ſondern unmittelbar in ihrem Selbſtgefühl erregt und ergriffen.

Der Dichter führt uns dadurch zu ſeiner Stimmung daß er den Gedanken derſelben ausſpricht, die Vorſtellungsreihe angibt auf welcher ſie beruht, oder die Handlungen zu denen ſie treibt; in Bildern der Natur und des Lebens weiß er ein Symbol derſelben aufzuſtellen. Nur wer die Sehnſucht kennt weiß was ich leide! ſagt Goethe's Mignon, und verſucht nun uns das Weſen der Sehnſucht klar zu machen, indem ſie uns erzählt, daß der Freund der ſie liebt und verſteht, in der Ferne ſei, und ſie darum einſam und freudlos am Firmament nach jener Richtung hinſieht die er eingeſchlagen, wie Schwindel ſie ergreift, und ihr Eingeweide zu brennen beginnt. Oder dieſelbe Mignon ſchildert uns die Herrlichkeit Italiens in leuchtenden Zügen, damit wir verſtehen warum ſie dahin ziehen möchte, wie heiß das Verlangen iſt das ſie dahin treibt. Oder wir ahnen in der Fichte die den Wintertraum von der Palme im glühenden Wüſtenſande träumt, in dem Schwan, der um die Waſſerlilie, welche dem Mondlicht den Kelch verſchließt, den Wellenkreis ziehend ſein Leben in melodiſchen Klängen verhaucht, wir ahnen darin ein Geheimniß der Menſchenbruſt mit ſeiner Qual und ſeiner Wonne. Der Muſiker dagegen gibt uns ſofort unmittelbar den Ausdruck einer ſeelenhaften Innerlichkeit und läßt dieſe vor uns und in uns ſich entwickeln; die beſtimmten Anläſſe und Folgen, die gerade der Dichter bezeichnet, kann die Muſik nicht darſtellen, aber ſie zieht uns dafür in den Verlauf der Stimmung hinein, ſie läßt deren Melodie in uns lebendig werden. Der Bildner ſtellt die gewordene Geſtalt in feſter Form vor uns hin, und läßt die Kraft uns ahnen die ſie hervorgebracht, und den Weg auf dem ſie ins Daſein trat; der Muſiker dagegen läßt aus dem Weg, den er uns führt, uns das Ziel erſchließen und überläßt es unſerer Phantaſie die Geſtalt zu entwerfen, deren innere Kraft er in dem organiſchen Verlauf

ihres Bildungsproceſſes kund gethan. Sein Werk ſpricht durch den Klang zu den Sinnen, durch die Melodie zum Gemüth, durch die ihm zu Grunde liegende Geſetzmäßigkeit und kunſtreiche Verarbeitung der Grundidee zum Verſtande; und was die Sinne anſpricht iſt ein dem Verſtand und ſeinem Geſetz Gemäßes, was die Seele befriedigt ein dem Ohre Wohllautendes.

Stimmungen und Zuſtände eines geiſtigen Weſens ſind nicht unbewußt und gedankenlos, ſondern ſelbſtbewußt geiſtig; ſo wird die Muſik auch zum Ausdrucke des Geiſtes. Wie dieſer die Welt anſchaut, wie er ſein Denken und Wollen zum Charakter geſtaltet hat, was die Ziele ſeines Strebens ſind, all das iſt ihm kein Aeußerliches, all das macht ſein Weſen aus, beſtimmt ſeinen Zuſtand, bedingt ſeine Seelenſtimmung. All das klingt mit, wenn er dieſe muſikaliſch kund gibt. Freilich fehlt hier der zum Wort als dem Träger des Gedankens artikulirte Laut, und der Ton gilt nur als Ton nach ſeinem Klang, ſeiner Stärke, ſeiner Dauer, ſeiner Lage, nicht als Zeichen oder Symbol eines Begriffs, ſondern nur als Empfindungsausdruck. Aber wenn wir auch unſere Gedanken uns im Worte klar machen, wenn ſie auch erſt unterſchiedliche Beſtimmtheit dadurch erlangen daß wir ſie ausſprechen, ſo vollzieht ſich doch keineswegs das ganze Geiſtesleben in der Sprache, und gerade darum ſind ja bildende Kunſt und Muſik vorhanden, weil vieles Unſagbare ſich dennoch bilden und ſingen läßt. Die Idee iſt nicht blos Gedanke, ſie iſt auch geſtaltende Lebenskraft, und wie ſie in räumlicher Form ſich verwirklicht, das kann nur ſehr mangelhaft beſchrieben, das kann nur durch Veranſchaulichung für das Auge uns auf eine vollkommene Weiſe offenbart werden. Ebenſo iſt die Idee Princip und Maß des werdenden Lebens, das nirgends in feſter Form erſtarrt, nirgends thatlos verharrt, ſondern in beſtändigem Wechſel das Gegenwärtige vergehen und das Zukünftige aus ihm entſtehen läßt, alles eben Gewordene wieder auflöſt, die Fülle des innern Weſens nach und nach ans Licht ruft und in ihrer geſetzlichen Folge uud in der Einheit dieſes Verlaufs ſich zeitlich verwirklicht. Wie die Welt fortwährend ſich neu erbaut und ihre Ordnung in der Bewegung beſteht, dies und die Eintracht im Ringen aller Kräfte thut nur das zeitlich ſich entfaltende Tongebäude auf die rechte und befriedigende Art uns kund. Die Harmonie der Klänge in ihrer Fülle, in ihrer Mannichfaltigkeit müſſen wir hören, die Geſtalten im Reiz ihrer Linien, in ihrer Wechſelwirkung,

im Glanz und in der Zuſammenſtimmung der Farben müſſen wir ſehen, das beſchreibende Wort reicht da nimmer aus; was es nur nacheinander berühren und andeuten kann, das ſoll ja gerade auf einmal zuſammen vor unſerer Seele ſtehen, in ſeinem Einklang vernommen werden. Und wie Vieles iſt in uns vorhanden, das wir wol fühlen und ahnen, aber nicht in das deutliche Wort faſſen können! In der Sprache vermögen wir immer nur einen Gedanken in ſeiner Allgemeinheit zu entwickeln, was dabei in uns vorgeht, wie unſer Gemüth dabei gähren und wogen mag, Leidenſchaftlichkeit oder Friede der Seele, wird wol wenn wir das Wort laut ausſprechen, im Klang der Stimme einigermaßen miterſcheinen, das iſt aber das in die Rede hineinſpielende muſikaliſche Element, und die Muſik macht das hier blos Begleitende zur Hauptſache, ſie iſt es die dieſe wortloſe Tiefe und Innigkeit des Herzens, dieſe in einen Gedankenverlauf verwobenen Stimmungen des Gemüths, dieſe Fülle von gleichzeitig vorhandenen, aber in der Sprache des ſondernden Verſtandes nicht auf einmal ausdrückbaren Inhaltsbeſtimmungen des fühlenden Geiſtes jede für ſich und doch in ihrem Zuſammenſein in der Fülle der Töne darlegt.

So offenbart die Muſik Geiſt dem Geiſte. Sie iſt für den Geiſt. Erſt das Selbſtbewußtſein als das Dauernde im Wechſel der Zuſtände und Empfindungen faßt die Mannichfaltigkeit und Folge der Töne, der innern Erregungen zur Einheit des Ganzen zuſammen; erſt das Selbſtbewußtſein vermag kraft der Erinnerung und des Vorausblicks eine Melodie zu hören, zu verſtehen, zu genießen. Wir ahnen aus den erſten Klängen die Fortſetzung, finden uns bald beſtätigt, bald getäuſcht in unſerer Erwartung, im rechten Kunſtwerk aber übertroffen und dadurch erhöht und beſeligt; unſere Phantaſie eilt der Tondichtung voraus um von ihr dann befriedigt zu werden, unſer Selbſtbewußtſein wiederholt in ſich das überlegte, kunſtverſtändige Schaffen und Formen des Muſikers, und ſo iſt der volle Genuß auch hier nicht ohne die ſelbſtthätige Reproduction des fühlenden Geiſtes.

Die Muſik entbehrt für ſich der ſpeciellen Gedankenbeſtimmtheit; aber wo ſie derſelben bedarf, da geſellt ſie ſich der Poeſie und der ſelbſtbewußte Menſch ſingt dann nicht blos Laute, ſondern Worte. Die Muſik iſt darum aber für ſich auch nicht blos Volksſprache, ſondern Weltſprache. Sie gibt wie alle Kunſt im Beſondern das Allgemeine, in dieſen von uns gehörten Klängen eine

Lebensmelodie, welche ein Entwickelungsgeſetz der Welt, der Natur wie des Gemüths, in der Tonfolge allverſtändlich ausprägt. Die Muſik iſt nicht unbeſtimmt, ſie gibt ganz klar und beſtimmt, viel beſſer als man es ſagen kann, die Entfaltung eines weſenhaften Lebens in freier Ordnung, die Verwirklichung eines idealen Seins in der dadurch mit Wohllaut erfüllten Zeit. Wenn ſie auch nicht ein beſonderes Ereigniß mit ſeiner Umgebung ſchildern kann, ſo erlöſt ſie dafür aus den Schranken der Endlichkeit, aus den Engen des umgrenzten Daſeins, und indem ſie das harmoniſche Rauſchen des allgemeinen Lebensſtroms vernehmen läßt, und uns eintaucht in ſeine Wogen, offenbart ſie doch Weh und Wonne des ganzen Seins. Das kann ſie nur als Weltſprache, darum hat ſie keine beſondern Worte. Sie genügt dem Bedürfniſſe des Geiſtes ſein inneres Weben und Wollen und Schaffen auch ohne Rückſicht auf die Beſonderheit der Erſcheinung kund zu thun. Der Geiſt will auf den Schwingen der Freude ſich über das Irdiſche erheben, er will im Leide ſelbſt die allwaltende Liebe fühlen und damit den Schmerz in Wonne verklären. Dieſe ſeine Sehnſucht befriedigt die Muſik. Vom Körper entbunden ſchweben die Klänge frei dahin, und ihre Verſchiedenheit löſt ſich im Einklang auf. Das Gefühl von einem Zuſammenklang unſerer geiſtigen Tendenzen mit dem Naturverlauf, das wir erlangen wenn wir einen Zweck erreichen und ein Wunſch uns erfüllt wird, dieſe Wahrheit der Harmonie der Welt und Wirklichkeit des Glücks, dieſe Seligkeit des Lebens darzuſtellen iſt der Triumph der Tonkunſt. Die Muſik iſt hierbei ſo wenig unbeſtimmt wie ihr Inhalt, aber weil dieſer allgemeiner Art iſt, gibt ſie ihm folgerichtig auch den allgemeinen Ausdruck und verhält ſich dabei zum Beſondern und ſeiner Darſtellung wie die Buchſtabenformel einer Gleichung zu deren Ausführung durch Ziffern, durch benannte und unbenannte Zahlen. An die Stelle der einzelnen Buchſtaben können nun mannichfache Zahlenwerthe treten, aber ihr Verhältniß bleibt daſſelbe, das Geſetz ihrer Beziehung, ihr Ineinanderwirken und das Reſultat deſſelben iſt in der Formel allgemeingültig und verſtändlich ausgedrückt. Auf dieſe Weiſe gibt uns die Muſik das Ideal der Lebensbewegung oder die reine verklärte Form des Werdens, wie uns die Plaſtik die Idealbilder der Organismen darſtellt als die reine Form der gewordenen Geſtalt des Geiſtes, wie uns die Architektur das Grundgeſetz der Ausdehnung und Schwere und damit jeder raumerfüllenden Weſenheit in dem

Gegenſatz und Gleichgewicht von Kraft und Laſt durch den Gegenſatz und die Verſöhnung der ſichtbaren Linien veranſchaulicht, wie uns die Poeſie im Drama das Räthſel der Weltgeſchichte löſt, und Schickſal und Charakter, ſittliche Nothwendigkeit und Freiheit in ihrem innigen Zuſammenhange darlegt. Wie dann im Liebeslied des Dichters jedes liebende Herz ſich ſpiegelt und wiederfindet, ſo bringt jeder ſeinen individuell beſtimmten Lebensinhalt heran zu der univerſalen Form der Muſik, und wie wir Ziffern an die Stelle der Buchſtaben in der Formel ſetzen, ſo ſagt ihm die Muſik verſtändlich wieder was er erfahren hat, er vermag das Beſondere herauszuhören weil es in dem Allgemeinen begriffen iſt und ſein Geſetz darin hat, und zugleich wird das Beſondere damit in den reinen Aether der Schönheit erhoben.

Ehe ich nun zur Erörterung des Beſondern fortgehe, ſcheint es mir geeignet und erforderlich zur nähern Begründung dieſer meiner Principien der Philoſophie der Muſik eine Reihe anderer theils verſchiedener theils verwandter Anſichten zuſammenzuſtellen und dadurch ſei es erörternd, ſei es polemiſirend, das Geſagte zu erläutern.

Vor einigen Jahren machte ein Büchlein „Vom Muſikaliſch-Schönen" ein Aufſehen, das nur dadurch zu erklären war daß die Muſikkenner gewöhnlich nicht philoſophiren und die Männer philoſophiſcher Bildung um muſikaliſche Dinge ſelten ſich zu bemühen pflegen. Schon die erſten Zeilen zeigen daß wir es mit einem Schriftſteller zu thun haben welcher die Kantiſche Kritik vornehm ignorirt oder für einen überwundenen Standpunkt hält, nicht in dem Sinne, daß man von demſelben aus weiter gegangen wäre, ſondern daß man ihn für falſch anſieht. Hanslick ſagt in Bezug auf die Behandlung äſthetiſcher Fragen: „Der Drang nach objectiver Erkenntniß der Dinge, ſoweit ſie menſchlicher Forſchung vergönnt iſt, mußte eine Methode ſtürzen, welche von der ſubjectiven Empfindung ausging, um nach einem Spaziergang über die Peripherie des unterſuchten Phänomens wieder zur Empfindung zurückzugelangen." Aber wenn die philoſophiſche Unterſuchung nicht von Vorausſetzungen, ſondern vom unmittelbar Gewiſſen und von der erſten Thatſache ausgehen ſoll, ſo iſt das doch unſer Gefühl vom Schönen, und ich hoffe durch die That dargethan zu haben daß die Lehre von der Idee des Schönen deshalb mit dieſem Gefühl beginnen muß, daß ſie aus der Natur deſſelben erkennt wie es im Zuſammenwirken beſtimmter Objecte

mit uns entſteht, daß ſie dieſe Objecte unterſucht und von ihnen aus nachweiſt wie ſie aufgenommen in unſere Subjectivität das Schöne als unſer Gefühl hervorbringen. Töne, Farben ſind ja nicht in oder an den Dingen als ſolche fertig vorhanden, ſondern ſind unſere Empfindung, und eine Auffaſſung des Schönen ohne Rückſicht auf dieſe hängt alſo völlig in der Luft und iſt ein haltlos leeres Gerede. Allerdings iſt das Schöne nicht blos ſubjectiv, ſodaß es ohne Object zu Stande käme oder nur für den Einzelnen und ſeine vorübergehende Empfindung wäre, ſondern es hat ſeine objective Grundlage in der Wirklichkeit und iſt allgemeingültig, es waltet und zeigt ſich nicht blos in der Endlichkeit und Sinnlichkeit, ſondern ideenoffenbarend genügt es den idealen Forderungen und Beſtimmungen des geiſtigen Lebens und erhebt uns in das Ewige und Allgemeinwahre. Es wird uns nicht auf dem Weg vermittelnden Nachdenkens, es wird weder vom Künſtler noch in uns durch Reflexion hervorgebracht, ſondern unmittelbar durch das Gefühl in ſeinem Werth für unſer Weſen beſtimmt, erfaßt und mit unſerm eigenen Weſen verſchmolzen; es wird aus der Totalität des Gemüths geboren, es ſtellt die Totalität des Seins, die Einheit des Geiſtes und der Natur in ſich dar, und befreit uns von aller Einſeitigkeit indem es uns mit der Harmonie des All-Einen und Ganzen beſeligt. Was Muſik iſt erfahren wir alſo nur in unſerm Gefühl, der Blinde weiß nichts von der Farbe. Ohne die ſinnliche Empfindung könnte der Verſtand an den Schwingungszahlen der Luftwellen, an deren Verhälniß und Rhythmus ſich erfreuen, zum Ton, zum Wohl- und Vollklang werden ſie nur in uns. „Ergründet man das Weſen des Weins indem man ihn trinkt?" fragt Hanslick. Schwerlich wird uns die beſte chemiſche Analyſe ſagen wie der Wein ſchmeckt und wie er auf uns wirkt, wenn wir ihn nicht trinken.

Der folgende Satz bei Hanslick lautet: „Kein Pfad führt ins Centrum der Dinge, aber jeder muß dahin gerichtet ſein." Daß man einen Weg dahin richtet wohin er nicht gelangen kann, iſt eine neue Weisheit, es iſt der Weg der den Begriff des Muſikaliſchen ohne Rückſicht auf das Gefühl finden will. Die Erzeugung des Schönen um der Schönheit willen durch ſinnenfällige Darſtellung der Idee iſt der Zweck jeder Kunſt; die Idee iſt der Inhalt, ſichtbare Formen, Farben, Töne, Worte ſind das Material und Mittel ſeiner Geſtaltung. Die Idee als das Princip und Maß der Form im Raume verwirklicht iſt das Werk der bildenden

Kunſt, die Idee als das Princip der Entwickelung in der Zeit empfunden iſt das Werk der Muſik, die Idee als das lebendige Weſen der Dinge begriffen und ausgeſprochen iſt das Werk der Poeſie. Hanslick dagegen ſagt: „Tönend bewegte Formen ſind einzig und allein Inhalt und Gegenſtand der Muſik.“ Das iſt als ob man ſagte: Eitler Wahn das religiöſe Leben, die Aneignung des Chriſtenthums durch das Gemüth, die dadurch bereitete Weihe der Seele in der Siſtiniſchen Madonna, die Macht der Glaubensbegeiſterung in Pauli Predigt zu Athen, das Prophetenthum und ſeine Hoheit an der Siſtiniſchen Decke ſehen zu wollen: farbige ruhige Formen ſind einzig und allein Inhalt und Gegenſtand der Malerei! Dabei ſieht man aber nur die Außenſeite der Dinge, die auch das Thier wahrnimmt, nicht das Weſen, das der Menſchengeiſt erfaßt. Hanslick entwickelt ſich weiter und vergleicht die Muſik der Arabeske und dem Kaleidoſkop. Es gibt Muſikſtücke auf welche dies paßt, ſie ſind aber ein Klangſpiel untergeordneter Art, und die Muſik erſchöpft ſich ſo wenig darin als die Malerei blos im Linienſpiel und Farbenreiz beruht; Farben und Linien ſind nur das Veranſchaulichungsmittel des geiſtigen Lebens, des Seelenausdrucks im Bilde. Wenn Hanslick dann ſagt: „Der Hauptunterſchied iſt daß das unſerm Ohr vorgeführte Tonkaleidoſkop — die Muſik — ſich als unmittelbare Emanation eines künſtleriſch ſchaffenden Geiſtes gibt, jenes ſichtbare aber als ein ſinnreich mechaniſches Spielzeug,“ ſo hebt er damit, wie er oft thut, ſeinen Satz wieder auf, und widerſpricht ſich ſelbſt, denn die Emanation des künſtleriſch ſchaffenden Geiſtes — was kann ſie anders ſein als Geiſt? Damit iſt künſtleriſch geſchaffener Geiſt Inhalt der muſikaliſchen Formen, und das iſt meine Anſicht. Wäre die Muſik nur eine tönende Arabeske, ſo könnte ſie ſo wenig wie der Tanz zu den eigentlichen Künſten gerechnet werden, die mit der Philoſophie und der Religion das Höchſte in unſerm Leben ſind. Sehr richtig hat bereits Ambros in ſeiner Schrift über die Grenzen der Muſik und Poeſie gegen die Herabwürdigung der Tonkunſt proteſtirt. Brächte ſie, ſagt er, nur die phyſikaliſche Nervenreizung hervor — und mehr könnte ſie nicht, wenn ſie ohne idealen Gehalt wäre —, ſo befänden wir uns ihr gegenüber auf dem Standpunkte eines galvaniſirten Froſchſchenkels. Ihre Wirkung allein in den Rhythmus ſetzen hieße den Eindruck eines Trauerſpiels von Sophokles dem Versmaß zuſchreiben. Das Weſen der Muſik nur in der anmuthigen Tonverbindung ſuchen

hieße die Malerei auf bloſe Darſtellung von Körperformen beſchränken.

Es gibt gar keine Form als ſolche, die allenfalls wieder der Inhalt für eine andere Form wäre oder für ſich allein als ihr eigener Inhalt beſtünde; die Form iſt vielmehr überall Inhaltsbeſtimmung, und der Inhalt tritt in ihr und durch ſie aus dem Nichts der Beſtimmungsloſigkeit in das weſenhafte und wirkliche Sein. Die Form iſt das ſelbſtgeſetzte Maß innerer Bildungskraft, das Weſen bringt ſich in ihr auch für uns zur Erſcheinung, und daß der Geiſt ſeinen muſikaliſchen Inhalt ganz und voll in der Tonform offenbart, darauf beruht die muſikaliſche Schönheit; das unterſcheidet die Melodie vom leeren Klingklang, daß ſie der phantaſiegeſchaffene in ſich gerundete Ausdruck des fühlenden Geiſtes iſt, welcher eine Stimmung nach ihrer Natur und ihrem Verlauf künſtleriſch vollendet in ihr kund thut, in ihrem Rhythmus und Wohlklang die Harmonie der Welt vernehmen und das Geſetz ihrer Entwicklung empfinden läßt. Nun Hanslick wird ſagen er gebe ja zu „die Formen welche ſich aus Tönen bilden, ſeien nicht leere, ſondern erfüllte, nicht bloſe Linienbegrenzung eines Vacuums, ſondern ſich von innen heraus geſtaltender Geiſt.“ Allein damit widerſpricht Hanslick ſeinem Fundamentalſatz, denn dann ſind nicht tönend bewegte Formen der einzige Inhalt der Muſik, ſondern der Geiſt iſt es, und die Tonreihe iſt die Form ſeiner Offenbarung. Es ſtimmt ganz mit unſerer Anſicht überein, wenn er anderwärts ſagt: „Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geiſtes hat eine muſikaliſche Compoſition in hohem Grade die Fähigkeit ſelbſt geiſt- und gefühlvoll zu ſein.“ So ſtellt ſie alſo Geiſt und Gefühl dar, wenn ſie voll davon iſt, und gerade daß ſie das thue will Hanslick leugnen! Und doch leſen wir wieder bei ihm: „Jede Kunſt hat zum Ziel eine in der Phantaſie des Künſtlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erſcheinung zu bringen.“ Vollkommen einverſtanden, nur daß eine tönend bewegte Form keine Idee iſt, wie Hanslick ſagen müßte, wenn er conſequent wäre. Doch er verbietet uns wirklich die Darſtellung eines Seelenproceſſes in der Muſik zu ſuchen, und behauptet daß in der Muſik der Ton als Selbſtzweck auftritt; — ſo wäre alſo der Ton um ſeiner ſelbſt willen das Ziel der Muſik, und doch ſollte eben jede Kunſt die Darſtellung einer in der Phantaſie des Künſtlers lebendigen Idee zum Ziel haben. Wie kann man nur ſolche Sätze nebeneinander hinſtellen ohne zu merken daß ſie ſich

gegenseitig aufheben? Ferner nennt Hanslick die Musik durch ihr körperloses Material die geistigste, von Seite ihres gegenstandlosen Formenspiels die sinnlichste Kunst. Körperloses Material ist eine sinnlose Phrase. Der Ton ist allerdings kein Körper, sondern eine Empfindung, aber der Farbeneindruck ist auch kein Körper, und die Aetherwellen welche das Licht uns vermitteln, sind viel feiner, schneller, geistiger als die Luft, die Trägerin der Schallschwingungen vom bewegten Körper zu dem zu erregenden. Sollen wir Musik hören, so muß der Sänger oder Spieler mit seinem Instrument so gut körperlich vor uns stehen, wie das Gebäude, wenn wir Architektur sehen wollen; von einem gehen die Schall-, vom andern die Lichtwellen aus; durch die Materie wird das Geistige unsern Sinnen und durch den Sinneseindruck dem Geiste offenbart, das ist der Weg alles Aesthetischen. Und wie hat Hanslick wieder so ganz seine Behauptung vom Geist in den Formen, von Ideendarstellung vergessen, wenn er jetzt wieder die Musik zum gegenstandlosen Formenspiel, zur sinnlichsten Kunst macht! Wie mag er dabei die Stirn haben einem Hegel die Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst zuzuschieben und zum Vorwurf zu machen? Hegel sagt vielmehr: Die Hauptaufgabe der Musik sei die Art und Weise wiederklingen zu lassen in welcher das innerste Selbst seiner ideellen Seele nach in sich bewegt ist; Herz und Gemüth, diesen einfachen und concentrirten Mittelpunkt des ganzen Menschen, erfasse sie, bringe sie in Bewegung, zur Darstellung. Nach Hegel will gerade die Musik die Innerlichkeit dem Innern faßbar machen. Er sagt ganz vortrefflich: „Die eigenthümliche Aufgabe der Musik besteht darin daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung vorhanden ist, sondern in der Weise in welcher er in der Sphäre der subjectiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen wiederklingen zu lassen oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzutheilende Geschäft."

Indeß wir sind schon gewohnt daß Hanslick sich widerspricht, und so hören wir auf einmal auch von ihm: „Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers: sie sind

nicht er, ſind auch nicht ſichtbar, aber ſie beleben ihn. Der Componiſt dichtet und denkt; nur dichtet und denkt er in Tönen." Daß Gedanken nicht geſehen, ſondern gedacht werden, iſt allerdings eine „Trivialität"; das Gleichniß von den wie Blut in den Adern rinnenden Gefühlen hinkt. Denn die Muſik mit ihren Tonformen iſt kein Gefäß um etwas Geiſt und Gemüth wie in Röhren darin herumlaufen zu laſſen, ſondern die muſikaliſchen Formen ſind das Erzeugniß des fühlenden Geiſtes, der ſich als geſtaltende Seele dieſen Körper baut um durch ihn vernehmlich zu werden. Hanslick fühlt das völlig Ungenügende ſeiner materialiſtiſchen und leer formaliſtiſchen Lehre; aber während er darüber hinauswill, bringt er es wieder nur zu einem ebenſo falſchen Dualismus, indem er den gedanken- und gefühlloſen Tonkörper von Gedanken und Gefühlen durchronnen werden läßt. Sie bleiben ihm alſo äußerlich. Das iſt aber gerade ja das Weſen der Schönheit daß nicht hier der Geiſt, dort der Leib, hier der Sinn, dort die Sache, hier die Idee, dort die Form ſteht, ſondern daß beide völlig in eins geboren ſind. Und — iſts zu glauben? — unmittelbar nachdem Hanslick geſagt, der Componiſt denke in Tönen, behauptet er wieder die Inhaltloſigkeit der Tonkunſt, weil jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können. Aber was denkt denn da der Tondichter? Offenbar nichts, wenn er keinen Inhalt denkt. Nach unſerer Anſicht ſtellt der Muſiker einen Inhalt, das bewegte Leben, das ſich weder durch feſte Formen noch durch Worte recht bezeichnen und genügend beſchreiben und ſagen läßt, ſeinem Gemüthsgehalte nach in Tönen dar. Er denkt in Tönen wie der Maler in Formen und Farben, der Dichter in Worten.

Dieſe negative Kritik iſt wenig erquicklich, und ich habe es in der Aeſthetik darum vorgezogen ſtatt das Verkehrte direct zu bekämpfen das Rechte einfach hinzuſtellen, und das Gute bei Andern zu ſuchen und als Bauſtein für das Syſtem der Wiſſenſchaft zu verwenden; ich würde auch die Hanslick'ſchen Sätze um ihrer ſelbſt willen nicht weiter berückſichtigt haben, wenn ſie nicht ſo vielfältig mit Beifall wiederholt würden, und gerade die Beſtimmungen von der blos formalen Tonſchönheit für eine Errungenſchaft der Erkenntniß ausgegeben würden. Sowie der Materialismus den Geiſt und die ſittlichen Ideen lengnet, begegnet man jetzt auch in den Beſprechungen der Künſte der Anſicht welche die naturaliſtiſche Darſtellung der Außenwelt für das allein

Wahre erklärt und den Idealismus wie einen unzeitgemäßen Zopf abſchneiden möchte. Ein moderner Kunſthiſtoriker meint der Architekturphiloſophie ſpotten zu dürfen, die in den Formen einen Sinn findet, im Tempel ein Symbol für das Weſen des Gottes dem er geweiht iſt, und ein Denkmal des Volksgeiſtes ſieht; das materielle Bedürfniß, der gegebene Stoff, die handwerksmäßige Ueberlieferung ſoll Alles gethan haben. Der Katzenjammer der Ernüchterung, der nach dem Rauſch von 1848 über die ſchwachen Seelen gekommen, die Erſchlaffung] nach der Ueberſpannung gibt den Glauben an die Idee auf, weil einige Ideale nicht ſofort verwirklicht werden konnten; man fragt nicht was iſt wahr und recht, ſondern was iſt Dogma und Satzung, um es gedankenlos anzunehmen, während der Dienſt der freien Wahrheit vielleicht brotlos ſein dürfte. Dieſe trübſelige Verkommenheit hat dabei die Stirn ſich für geſunden Realismus gegenüber hohlen Träumen auszugeben und eine neue Epoche von ſich zu datiren. Die Unfähigkeit den Geiſt zu verſtehen glaubt ihn leugnen und das für einen wiſſenſchaftlichen Fortſchritt erklären zu dürfen. Weil dieſe Richtung ſich an Hanslick anſchließt, weil ſeine Behauptungen ungeprüft weiter gegeben werden, ohne daß man beachtet wie er beſtändig mit ſich in Widerſpruch kommt, deswegen war es nöthig ihnen entgegenzutreten.

Es gab allerdings eine Periode in der Muſik welche an der Entfaltung der Tonformen um ihrer ſelbſt willen ein Wohlgefallen hatte; es war die Zeit wo die Harmonie in die Kunſt trat, einſeitig geübt und erforſcht ward, wo man um ihretwillen die Stimmen ſich bewegen, auseinander gehen und wieder verbinden ließ, Diſſonanzen bildete und auflöſte und ein melodiſches Motiv von ein paar Tönen vorwärts und rückwärts und in verſchiedenen Höhen und Tiefen ausführte; wir werden in ſolchen ſcholaſtiſchen Tongeweben keinen verborgenen Sinn und keine beſondere Bedeutung ſuchen. Und doch haben wir in aller Harmonie ſogleich ein Geiſtiges. Darum nennt Marx jene contrapunktliche Arbeit um ihrer ſelbſt willen nicht ſowol eine tönende Arabeske, als vielmehr ein kryſtalliſches Tongewächs: wir erfreuen uns doch dabei wie am Kryſtall der das Mannichfaltige beherrſchenden Einheit in der Symmetrie, und im Wohllaut offenbart ſich uns ein Geſetz des Seins.

Aber ſo wenig wie die Natur beim Kryſtall iſt die Muſik bei dieſen Tongeweben ſtehen geblieben; wie die Pflanzen hervor-

ſprießen ſingt das Volk ſeine Lieder und entfaltet in ihnen eine freie anmuthige Melodie, welche aus dem Keim einer Stimmung hervorblühend dieſe entwickelt und zu einem befriedigenden Abſchluß bringt. Das lebendige Weſen, welches zum Selbſtgefühl kommt und darin ſeiner eigenen Zuſtände inne wird, hat den Trieb und Drang ſich und Andern dies gegenſtändlich zu machen. Dieſem Triebe genügt die Stimme, in ihr gibt ſich die Stimmung des Gemüths kund. Der bloſe Schrei des Schmerzes und der Freude wechſelt ſchon wie Leid und Luſt ſich ſteigern oder mindern; er wird zum Singen, wenn ein klar überſchauender Geiſtesblick den Verlauf eines innern Erlebniſſes erfaßt und durch die Stimme in einer Reihe von Tönen kund zu geben ſucht, wenn die Phantaſie mit freier ſchöpferiſcher Luſt dem Wogenſchlage der Empfindung folgt und ihrem Werden, der Bewegung des Gemüths einen wohllautenden Ausdruck verleiht. Die Seelenſtimmung, ein inneres Wohlbehagen will ſich ſelbſt genießen, darum muß ſie ſich entfalten, ſich ſelber gegenſtändlich und vernehmlich werden. Die Saiten des Gemüths erklingen, und das Leben der Seele ergießt ſich in die Töne. Wir legen unſere Empfindung in den Ausdruck unſerer Stimme hinein, und der uns Gleichgeartete, Mitfühlende wird durch die Eigenthümlichkeit des Lautes zu ähnlicher Stimmung erweckt. Hier iſt Muſik die Kunſt der Seele, deren Selbſtgefühl durch den Widerhall ihrer Regungen ſich darſtellt.

Eine Seelenſtimmung machen wir uns klar und bringen wir uns zum beſtimmten Bewußtſein durch den Gedanken, oder wir äußern ſie durch eine That; aber in ihrem Weſen erfaſſen wir ſie durch das Gefühl, denn es iſt die Selbſtinnigkeit der Seele, fühlend wird ſie des eigenen Zuſtandes inne. Wird die Bewegung der Innerlichkeit äußerlich, ſo ruft ſie den Ton hervor, und in einer Tonreihe bildet ihr Verlauf ſich ab. Die Anſchauung von Gegenſtänden oder die Entwickelung von Vorſtellungen läßt das Weſen der Seele nicht ungerührt, bleibt ihm nicht äußerlich, ſondern geht in uns vor und hat ihre Reſonanz im Gemüth; der Zuſtand der Seele iſt ein anderer bei der guten That als bei der ſchlechten, ein anderer beim Anblick des Sonnenunterganges am Meere als vor einer finſtern Schlucht, ein anderer bei dem Gedanken an Erwerb als bei dem an die Unſterblichkeit. Die Muſik malt nun weder jene Gegenſtände, noch ſpricht ſie dieſe Gedanken aus, aber ſie offenbart die Stimmungen in welche ſie uns verſetzen. Die bildende Kunſt zeichnet einen Gegenſtand um die

Lebenskraft, den Geiſt ahnen zu laſſen die ihn geformt haben, ſie läßt aus der Stellung und Lage des Körpers die Bewegung und den Willen erſchließen die jene veranlaßt haben; die Muſik ſpricht eine innere Bewegung in ihrem Werden aus und erregt dadurch unſere Phantaſie die daraus hervorgehende Geſtalt ſich zu entwerfen. Sie verſetzt uns in die Stimmung des Sängers, und wir ahnen aus deren Eigenthümlichkeit was ihn froh oder traurig gemacht hat. Unſere Gefühle wie wir ſie Liebe, Haß, Zorn, Begeiſterung nennen, ſind ſchon in Worte gefaßt, ſind ſchon gedacht; die Muſik kann weder dieſe gedankenmäßige Beſtimmtheit noch die Vorſtellungsreihe ausdrücken welche das Gemüth zur Leidenſchaft oder zur Neigung erregt; dafür vermag aber das Wort nicht zu ſagen wie uns in der Sehnſucht oder in dem Enthuſiasmus zu Muthe iſt. Dieſe Wärme des Gefühls geht dafür ein in die Muſik, ſie offenbart das Auf- und Abwogen unſerer Innerlichkeit in der Empfindung. Auch unſere idealen Anſchauungen und reinen Gedanken ſpiegeln unſern Seelenzuſtand oder geben ihm ihre Stimmung; wir erfaſſen ſie in ihrer Bedeutung für unſer Selbſt unmittelbar im Gefühl, und die Bewegung die durch ſie uns wird, erklingt in Tönen; ſo ſpricht die Seele ohne Wort zur Seele. So componirte Mendelsſohn Lieder ohne Wort. Allerdings kann die Muſik weder ſagen: „Ich liebe dich!" noch: „Es iſt heute trübes Wetter." Aber anders iſt die Stimmung der Seele im Freudvoll und Leidvoll der Liebe, anders wenn ſie beachtet wie ein ſchwerer Herbſtnebel die Natur belaſtet, und eben die Reſonanz der Wahrnehmungen und Gedanken im Gemüth offenbart uns die Tonkunſt, indem ſie den Naturlaut der Stimme künſtleriſch entwickelt und durchbildet. Anders empfindet der Denker im Ringen mit dem Zweifel um das Geheimniß des Daſeins und in der Beſeligung der ſelbſtgefundenen Wahrheit, anders das Landmädchen, wenn es den Burſchen zum Tanz unter der Linde trifft. Der Genius Beethoven's hat auch für jenes den muſikaliſchen Ausdruck gefunden, während dieſes bereits in der Weiſe des Ländlers erklingt.

Händel hat eine Tondichtung zur Feier der Muſik geſchaffen, das Alexanderfeſt. Das Lied des Timotheus ruft jetzt im Preiſe des Bacchos zu behaglicher Luſt, jetzt in der Schilderung vom Sturz der Perſer zu Demuth und Mitleid, jetzt im Lydiſchen Brautgeſang zu ſchmelzender Liebe; dann werden die Bande des Schlummers mit einer Wucht gebrochen die ein Jahrhundert aus

dem Schlaf wecken könnte, und mit wilder Begeisterung wird die Brandfackel in Persepolis Hallen geschleudert. Aber indem Händel uns diese Zustände miterleben läßt, ist er selbst zum Timothens geworden, haben wir wie sein Alexander gefühlt. Darauf weist auch Ambros hin, und danach hätten die Forkel, Marpurg, Heinse und Andere recht, welche die Aufgabe der Musik in die Erregung von Affecten, Leidenschaften, Empfindungen setzen. Allein der Zweck jeder Kunst ist nicht beliebige Gefühlserregung, sondern die Schönheit, das Wohlgefühl des Schönen in dem Einklang von Geist und Natur, in der Vollendung des Seins; und so hat auch Händel viel mehr gethan als blos jene Empfindungen erweckt; er hat uns ein ideales Abbild der Gemüthsbewegungen gegeben, er hat sie, von Schlacken geläutert, vom Erdenstoff und aller Zufälligkeit entkleidet, zu reiner Form verklärt, und nun ihren Verlauf, ihren Beginn, ihr Wachsthum und ihren Abschluß in einem harmonischen Ganzen wohllautend offenbart, und dadurch uns selbst in das Reich der Harmonie, der freien Gesetzlichkeit erhoben, uns beseligt. Die Lust des Trinkers konnte die Musik nicht durch Bezeichnung des Chierweins schildern, ebenso wenig die Erinnerung an die Macht und den Sturz der Perser, namentlich des Darius aussprechen, aber wie Helden zu Muthe ist bei dem Klang des Bechers und bei der Betrachtung des tragischen Schicksals, das hat Händel dargethan, das hat er unmittelbar durch seine Töne in unser Gemüth verpflanzt. Niemand wird die Melodie „Töne sanft du lydisch Brautlied" mit jener andern verwechseln die da anhebt: „Reißt ihr Bande seines Schlummers"; niemand wird die Klänge welche des Perserkönigs Tod begleiten, für ein Trinklied halten, und dem Meister gegenüber würde Hanslick sich vergeblich den Spaß machen die Texte oder die Namen der Lieder zu verwechseln. Wenn wir auch die Worte nicht hören oder nicht verstehen, es wird uns bei den Tönen so zu Muthe, wie es auch durch die Worte geschehen kann, wenn wir sie in unserm Gemüthe lebendig machen; das Gefühl und seine Wärme wird aber durch die Töne unmittelbar erweckt. Händel hat es verstanden nicht blos den organischen Verlauf einer Gemüthsbewegung in der Melodie darzuthun, sondern auch die Charaktere der Stimmungen auszuprägen und sie mit derselben Meisterschaft zu zeichnen, wie ein Phidias und Prariteles das Wesen der verschiedenen Geistesrichtungen in ihren Götterbildern sichtbar gestalteten. Auf dieser Bahn sind Haydn, Mozart,

Beethoven fortgeſchritten; da iſt kein bloſes Tongewebe um des Klanges willen, da iſt Ausdruck des Seelenlebens in ſeinen Höhen und Tiefen, aber nicht als Nachahmung der Wirklichkeit, nicht als bloſe Wiederholung, ſondern als freie Idealſchöpfung, als wohllautende Offenbarung der ewigen Natur und organiſchen Lebensentfaltung.

Ich finde eine Beſtätigung dieſer Anſicht bei Marx, der in ſeiner Schrift über die Muſik des 19. Jahrhunderts ſich alſo ausſpricht: „Sobald unſere Kunſt aus der Sphäre der ſchwankenden Stimmungen in die höhere tritt wo feſtgehaltene pſychologiſche Stimmungen zu wahren Lebens- und Charakterbildern werden, iſt für ſie der Tag höherer Wahrheit und höhern Daſeins, der Schöpfungstag angebrochen. Denn Wahrheit ſetzt einen beſtimmten Inhalt voraus, den wir wahren und bewähren wollen; jedes Daſein muß ſich vom Allgemeinen ſondern und als eignes Fürſichſein abſchließen; Schaffen heißt Geſtalten, nicht unbeſtimmt Ergießen. Das Mittelalter mit ſeinen Lattre, Paleſtrina, Allegri bis hinein in die altitalieniſche Oper hat im Ganzen nur formell geſtalten können; ſeine Contrapunkte verliefen wie ſie mußten, ſeine Harmonien ſtellten ſich aneinander gleich kryſtallenen Gefäßen das geweihte Wort des Gottesdienſtes lauter zu faſſen und der Gemeinde vorzuhalten, gleichſam eine Monſtranz aus Silberklängen. Erſt Händel gibt feſtere Charakterbilder; bewußt und mächtig tritt die treffende Bedeutung der Tonverhältniſſe in ſeinen Geſängen hervor. Niemand aber hat vor- und nachher in treueſter Auffaſſung des Charakteriſtiſchen es dem Sebaſtian Bach gleichgethan. In den Recitativen ſeiner Mathäiſchen Paſſion iſt ſchlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der ſchärfſten Bedeutung des Tonverhältniſſes geſetzt ... Wir wollen gern zugeſtehen daß unſere Kunſt nicht befähigt iſt ein Object ſofort deutlich und vollſtändig vor das Auge zu bringen, wie Poeſie und Bildnerei. Dafür hat ſie vor dieſer die Macht fortſchreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verſchiedener und entgegengeſetzter Charaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren wer du biſt; aber ſie führt alle Regungen deines Gemüths wie ſie ſich vernehmbar machen vorüber, und daraus fühlen und enträthſeln wir wer und wie du biſt. Und ſie ſtellt dich mit deinen Gleichen und deinen Gegnern zuſammen und führt euch Alle wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt uns vorüber, daß wir das Daſein und Weſen des Einen

an dem der Andern in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrseitig wie die Dialogen Platon's".

Hanslick's Polemik ist im Recht wenn sie gegen die Meinung geht als ob die Musik die materielle Erregung von Leidenschaften, die realistische Abschilderung von Empfindungen zur Aufgabe habe; aber er hat schon nicht mehr recht wenn er sagt die Darstellung bestimmter Gefühle liege nicht in den Mitteln der Tonkunst, da nur auf der Grundlage von Vorstellungen und Begriffen unsere Hoffnung oder Sehnsucht sich aufbauen. Aber in allen hoffenden, sehnenden, liebenden Stimmungen liegt ein Allgemeines und zugleich sie voneinander Unterscheidendes, das wir mit Worten schwerlich recht zu schildern vermögen, das man eben empfunden haben muß wenn man es kennen soll', das aber in jeder Liebe, in jeder Hoffnung und Lust der Erfüllung oder Wehmuth der Entsagung wiederklingt, auf welche verschiedenartige Gegenstände oder Vorstellungen sie sich auch beziehen mögen; das Gefühl aber ist die Form durch welche uns die Bestimmtheit unsers Zustandes bei jenen Anlässen und Bewegungen zur Wahrnehmung kommt, und hier ist der Musiker der Seher der die innerste Seele des Sehnens, Hoffens, Liebens, Zürnens versteht und sie nicht durch ein Bild symbolisirt, nicht durch ein Wort äußerlich bezeichnet und dem Verstande benennt, sondern uns dadurch offenbart daß er den vom Wesen der Sache bedingten Rhythmus der Entwickelung dieser Zustände entfaltet, in einer Tonreihe ihre auf- und absteigende Bewegung laut werden und uns dadurch sie miterleben läßt. Haben wir schon ähnliche Gemüthsbewegungen erfahren als die sind welche der Musiker in der Tonbewegung spiegelt, so wird diese sofort die Erinnerung an jene in uns wach rufen, wir werden sie verstehen. Dem Vandalen sind die Götterbilder eines Apollo, einer Minerva freilich nichts als Stein, Raphael's Verklärung Christi nichts als ein Lappen Leinwand mit allerlei Oelfarben bestrichen; er sieht wol männliche und weibliche Gestalten, aber den Geist der Statuen und Bilder versteht und erkennt nur wieder wer ihre Idee in eigener Seele erfahren und gedacht hat. Geist und Gemüth wird nicht mit Augen und Ohren, sondern nur mit Geist und Gemüth aufgefaßt. Auch ein Wort ist nur Schall; erst wenn wir den mit ihm verknüpften Gedanken selber gedacht, sagt es uns etwas; es kann uns nur anregen daß wir den Gedanken des Redenden wieder in uns

ſelber erzeugen. Auch das Wort iſt immer ein Allgemeines, das wir mit unſern beſondern Anſchauungen erfüllen, z. B. die Vorſtellung Baum mit den Bildern der Bäume die wir geſehen haben, auch das Wort kann uns das Beſondere nicht ſagen, darauf müſſen wir deuten, das muß den Sinnen gegenwärtig ſein.

So gibt die Muſik den geſetzlichen Verlauf einer Lebensbewegung in der Melodie, und ihr Werk iſt wie jedes echte Kunſtwerk ein Ideal, das heißt die reine Form, die Urgeſtalt für viele irdiſche Erſcheinungen, die ſich mannichfach getrübt, zerſtückelt, gebrochen darſtellen mögen, die aber ihr Weſen doch durch die Theilnahme an dem Allgemeinen haben. Die Naturfreude im Frühling wie ſie das Herz erweitert, wie ſie ein friedliches Behagen verleiht und dann in Dank und Lob die Seele zu Gott erhebt, ſie kann von Tauſenden auf tauſendfältige Art erfahren werden, ſie hat aber ihre Norm, die ſie von dem Heldenthum unterſcheidet, welches den Kampf der Geſchichte kämpft und im Wechſel von tiefer Trauer über die Noth der Zeit und von kühner Siegesluſt mitten im Todesgraun der Unſterblichkeit entgegenſchreitet. Beethoven hat beides muſikaliſch offenbart, er iſt darüber hinausgegangen wie es etwa dem Einzelnen dabei zu Muthe iſt, er iſt der Dolmetſcher der Menſchheit geworden, er hat aus ihrem Herzen heraus dieſe Lebenskreiſe entfaltet, er hat deren Idee durch die Reihe und den Zuſammenklang der Töne auf eine herzgewinnende, herzerfreuende Weiſe verkündet, indem er dieſe Idee die Wahl der Klänge und den Rhythmus und die Folge derſelben beherrſchen und dadurch in das ſinnlich Hörbare hineingehen ließ. Die Ueberſchriften Sinfonia pastorale und eroica leiſten uns den Dienſt der Unterſchrift oder des Katalogs in einer Gemäldegalerie; auch hier hilft es uns zum Verſtändniß und Genuß, wenn uns die Erzählung bekannt iſt und der Gegenſtand, welcher dem Bilde zu Grunde liegt, wenn wir jene nicht erſt mühſam enträthſeln müſſen wie bei manchen Compoſitionen aus dem Alterthum auf pompejaniſchen Wandgemälden oder etruriſchen Vaſen. Ohne die Kenntniß der Apoſtelgeſchichte würden Raphael's Tapeten uns wol durch große Geſtalten und prachtvolle Gruppen imponiren, ähnlich wie Beethoven durch Tonmaſſen; wir ſind aber ſogleich viel gefördert, wenn wir hier die Namen Ananias, dort Paulus in Athen leſen. Dann aber wollen auch dieſe Bilder nicht blos einen beſtimmten einmaligen Vorgang, ſondern ſie wollen ein göttliches Verhängniß oder die Macht der Glaubensbegeiſterung

darſtellend verherrlichen, ſie verwirklichen das **Allgemeine** und Ideale in einer beſtimmten Situation; ſo die Muſik in beſtimmten Klängen, Tonfolgen und Accorden. Beethoven hatte die eroica bekanntlich anfangs Bonaparte genannt; in dieſem großen Manne war ihm das Heldenthum offenbar geworden, und dieſes, nicht einzelne Thatſachen, Jahreszahlen oder Ereigniſſe wollte er muſikaliſch darſtellen. Die Namen Dante, Taſſo, Schiller erwecken uns ſogleich den Gedanken an eine eigenthümliche und doch allgemeine Lebensmelodie, und auf dieſe will Liſzt hindeuten, wenn er ſeinen ſymphoniſchen Dichtungen jene Namen verleiht.

Ganz irrig wäre es freilich wenn man annehmen wollte das Gefühl producire die Muſik. Das thut immer nur die Phantaſie; die Compoſition iſt deren künſtleriſch bildende Thätigkeit, und wenn die Melodie auch unwillkürlich aus den Tiefen des Gemüths entquillt, das Motiv durchzubilden, das Ganze ſymmetriſch abzurunden, die Harmonie hinzuzufügen, Alles zur Einheit ſchön zu geſtalten iſt Sache der Ueberlegung, des ſelbſtbewußt arbeitenden Geiſtes, der die Geſetze der Kunſt und die Natur ſeiner Mittel kennt. Aus ſeinem Schöpfungsdrange gehen die Tonreihen hervor wie in der bildenden Kunſt die tiefempfundenen Linien, welche eine ſichtbare Geſtalt umſchreibend ſie ſeelenvoll erſcheinen laſſen. Es iſt das Leben der Seele, der Seele der Welt oder des einzelnen Menſchen, das in den Tönen uns aufgeſchloſſen wird, das uns dadurch zur Empfindung kommt, deſſen Gefühl dadurch in uns erweckt wird. Die Phantaſie eines Mozart verſetzt ſich in den Seelenzuſtand eines Don Juan, Octavio, Cherubin, einer Donna Anna und Elvira, einer Suſanne und Zerline; ſie läßt uns den eigenthümlichen Puls- und Herzſchlag dieſer Charaktere vernehmen, ſie zeigt uns deren inneres Weſen nicht wie es im Leibe bleibend räumliche Geſtalt gewonnen hat, ſondern wie es als ein werdendes in der Zeit ſich entfaltet, ſie gibt dieſer die Zeit ſetzenden und erfüllenden Lebensbewegung eine ſinnliche Erſcheinung durch die zeiterfüllende Tonbewegung, nicht in der Weiſe einer äußerlichen Copie, ſondern wie es der Würde der Kunſt zukommt in der Weiſe einer freigeſchaffenen Verklärung. Hanslick gibt es zu daß die Muſik die Dynamik der Gefühle darſtelle: ſie vermag die Bewegung eines pſychiſchen Vorganges nach den Momenten: ſchnell, langſam, ſtark, ſchwach, ſteigend, fallend nachzubilden. Nun gut, ſo kömmt es ja nur darauf an die ſpecifiſche Bewegung der Liebe, des Haſſes, der Hoffnung,

der Sehnſucht zu erfaſſen, und wenn das dem Muſiker gelingt, ſo werden wir wieder im Steigen und Fallen, Anſchwellen und Verhallen der Töne die Linie gezeichnet ſehen, die allmählich die beſtimmte Geſtalt deſſen umſchreibt was in der Seele lebt, und weil dieſe Geſtalt ſich ſowol in unſerer Anſchauung als in unſerer Empfindung unmittelbar erzeugt, ſo werden wir dadurch in unſerm Gefühl des Gefühls des Muſikers oder des Charakters inne in deſſen Situation ſeine Phantaſie ſich verſetzt hat.

Es ſind alſo nicht für ſich fertige mit beſonderm Inhalt erfüllte Gefühle, die der bewußte Menſch nicht ohne Vermittlung ſeiner Gedanken hat, was in der Muſik zur Darſtellung kommt, ſondern die Lebensbewegung idealer Weſenheiten oder der Seele in beſondern Zuſtänden, und hier iſt es wiederum der allgemeine Verlauf ſolcher Zuſtände der in dieſen hörbaren Klängen kund wird, den wir dadurch in ſeiner Reinheit und Allgemeinheit fühlen. In ſeiner ſinnig geiſtvollen Weiſe hat auch Lotze einmal erörtert wie wir auf mannichfaltige Art die Befriedigung unſerer Wünſche, die Erlangung eines Ziels durch Anſtrengung und durch das freundliche Zuſammentreffen mit einer uns entſprechenden Weltlage erfahren, wie dadurch das Gefühl des leichten Gelingens oder des ſtreitend errungenen Sieges als das den verſchiedenen Erfahrungen Gemeinſame ſich uns erzeuge; das habe die Muſik auszuſprechen, und ſo ſtelle ſie das tiefe Glück dar welches in dieſem Baue der Welt liegt. Dadurch erhebt ſie uns über die Schranken der endlichen Realität, kann aber ebenſo das Gemüth, das einſeitig ihr huldigt, den praktiſchen Bedürfniſſen entfremden und zu einer gegenſtandlos verſchwimmenden Sentimentalität führen. Die Alten ſtellten deshalb mit Recht der muſikaliſchen Bildung die gymnaſtiſche zur Seite. Jean Paul, deſſen Dichtung das muſikaliſche Element zu ſehr auf Koſten des plaſtiſchen auszeichnet, hat das Weſen der Tonkunſt richtig verſtanden, wenn er begeiſtert ſie fragt: „Biſt du das Abendwehen aus dieſem Leben oder die Morgenluft aus jenem? Ja deine Laute ſind Echo, welche Engel den Flötentönen der zweiten Welt abnehmen um in unſer ſtarres Herz die Harmonie fern von uns fliegender Himmel zu ſenden; ſie ziehen uns von melodiſchen Fluten in Fluten und ſinken mit uns in die fernen Blumen ein, die ein Nebel aus Düften füllt, und im dunkeln Dufte glimmt die Seele wieder an wie Abendroth ehe ſie ſelig untergeht — — O ihr unbefleckten Töne, wie ſo heilig iſt eure Freude und euer

Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein, und euerer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist. Wie könntet ihr denn, ihr Reinen, im Menschenbusen, den solange die erdige Welt besetzt, euch eine heilige Stätte bereiten oder sie reinigen von irdischem Leben, wäret ihr nicht früher in uns als der treulose Schall des Lebens, und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde!" — Ganz ähnlich sagt Novalis, es werde dem Geist vaterländisch zu Muthe, er fühle sich auf Augenblicke in seiner Heimat, wenn er Musik hört und nicht an die Bilder der Gegenstände, die Schranken der Endlichkeit erinnert wird. So nennt Krause Musik die allgemeine Himmelssprache, und Hand schreibt in seiner Aesthetik der Tonkunst: „Aus allem Endlichen und Bedingten spricht zu dem Herzen des Menschen der Geist des Unbedingten, die ewige Wahrheit, die unendliche Freiheit, die Gottheit; und wie dieser Geist eins wird mit seinem Geiste und er ihn in sich trägt und von ihm durchdrungen erhoben und beseligt wird, dies macht den Inhalt seines Gefühls aus, welches dann in Tönen sich ausspricht. So bezeugt die Musik das Dasein der Idee in unserm Innern, erhebt uns über das Endliche und versichert uns des Antheils an einem über die Beschränkung von Raum und Zeit hinauswirkenden Leben. Was uns in erhabener und schöner Musik in tiefer Seele ergreift, benennen wir als ein Unaussprechliches; es ist die Unendlichkeit selbst, die uns aufnimmt und die wir in uns tragen. In dieser Erhebung über alles Irdische, in einer Region, wo kein Wort mehr zureicht, wirkt ein der Musik eigenthümlicher Zauber.... Die bildende Kunst gibt den Ideen Körper und strebt so das Göttliche zu vermenschlichen, die Musik dagegen sucht das Sinnliche in Geistiges zu verwandeln und das Menschliche zu einem Göttlichen umzuschaffen; sie löst das Räumliche in Zeitliches, das Ruhende in Bewegung auf, und führt dem idealen Leben und der Freiheit zu, in welchem reinere Geister dem Genuß der Unsterblichkeit hingegeben sind."

„Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen." Diesem Satz aus Vischer's Aesthetik stimmen wir zwar bei; wenn er aber die Gefühle als den Stoff und Inhalt der Musik bezeichnet, so müssen wir wieder daran erinnern,

daß das Gefühl ſelber eine der Formen iſt durch die wir den Inhalt des Seins ergreifen und uns aneignen, und daß vielmehr geſagt werden muß daß die Idee Inhalt der Muſik wie jeder Kunſt iſt, und zwar ſpeciell nach der Seite ihres Werdens und Lebens, ihres Entwickelungsproceſſes in der Zeit. Den Wahn daß die Zeit dem Geiſte und dem Idealen nicht eigene, und nur eine Form der Körperlichkeit ſei, hoffe ich aber ſchon anderwärts beſeitigt zu haben, denn ohne das Nacheinander der Zeit keine Entwickelung, kein Leben; das ideale Weſen in ſeiner Selbſtverwirklichung ſetzt eben die Zeit indem es ſich ſucceſſiv entfaltet, und es erfüllt die Zeit mit ſeiner Dauer. Die Ewigkeit iſt nicht die Ruhe des Todes, ſondern die immerwährende Gegenwart, ihr Sein ein beſtändiges Werden.

Viſcher iſt über die Falſchheit der Hegel'ſchen Dialektik nicht zu belehren geweſen, er will daher die Muſik aus der Malerei herleiten, als ob die Malerei nicht aufhören würde zu ſein, wenn ſie jemals in Muſik übergegangen wäre! Er behauptet daß eine Scheidewand zwiſchen uns und dem Bild beſtände, und daß daraus ein tiefer Mangel der Malerei fließe. Allein das Gemälde erzeugt ſich ja mit ſeinem Farbenzauber in uns, auf der Leinwand ſind nur Metalloxyde vorhanden, und die Saiten einer Violine bleiben ſammt dem Fiedelbogen ebenſo gut außer uns wie die Pigmente; die Wellen des Aethers wie der Luft, die durch beide erregt werden, vermitteln unſere Empfindung des Lichts und Tones, beide ſind ohne Scheidewand in uns vorhanden. Ebenſo falſch wie obige Meinung iſt die weitere Verſicherung: „Es muß die Kunſt, nachdem ſie in der bildenden Form das Object dem Geiſte gegenüber hingeſtellt und ſtehen gelaſſen, die Wahrheit daß alles Object nur ſoviel iſt als es für den Geiſt iſt, erſt dahin treiben daß ſie daſſelbe (in der Muſik) völlig aufzehrt, ehe ſie es aus dieſem Grabe und Schacht neugeboren, vom Geiſte geſetzt und durchdrungen (in der Poeſie) wieder zu Tage bringt." Die Muſik ſchließt ſich nicht an eine fertige Kunſtwelt der Malerei an, und auch die bildende Kunſt ſtellt ſchon das Object als ein vom Geiſte geſetztes und durchdrungenes hin; auch die Poeſie wirkt von Anfang an für ſich und wartet nicht auf den Vorgang der Muſik. Die Muſik hat gar keinen äußern Gegenſtand, wie könnte ſie da ihn aufzehren; ſie iſt ja das geſtaltloſe Erklingen des Innern als ſolchen, ſie ſtellt die Bewegung der Lebenskräfte dar, aus welcher die Thaten und Geſtalten erſt hervorgehen, die

in ihrer Innerlichkeit aber selbst keine sichtbaren Gestalten sind. Deshalb will ja auch Weiße die Musik vor der Betrachtung der bildenden Kunst dargestellt wissen. Es ist ferner falsch, wenn Vischer sagt daß nur die Musik uns über das Gefühl belehre. Sie sagt uns nicht was das Gefühl ist, das wissen wir nur durch das Gefühl selbst und durch unser Nachdenken über unsere psychische Erfahrung. Es ist falsch, wenn er sagt daß in der schwingenden Bewegung des tönenden Körpers sein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben und er so zu sagen flüssig werde; er bleibt vielmehr fest, er bleibt im Raume stehen und bewegt sich im Raume, und seine Schwingungen geschehen nacheinander in der Zeit. „Ist diese Erzitterung, diese erste Negation des räumlichen Daseins erfolgt, so stellt sich durch die Reaction des Körpers gegen diese Aufhebung in die Zeit, also durch eine zweite Negation das blos räumliche Dasein her." Wer sich durch solche Redensarten äffen lassen und sie für Tiefsinn nehmen will, mag es thun, aber im Interesse der Philosophie muß man gegen sie protestiren; wie will man es sonst den Physikern, ja überhaupt dem gesunden Menschenverstand verargen, wenn sie die Philosophie verschmähen? Ist das räumliche Dasein aufgehoben, so ist mit der Ausdehnung die Körperlichkeit verschwunden: wie kann der Körper nun, der nicht mehr besteht, gegen die Aufhebung in die Zeit reagiren und das räumliche Dasein durch eine zweite Negation, also wol die der Zeit, wiederherstellen? Gleich darauf heißt es, es sei wesentlich daß der Körper bleibe (der eben in die Zeit aufgehoben worden sein sollte) und nur an ihm etwas vorgehe; damit sei ausgedrückt wie die Musik so eben von der bildenden Kunst, die an den Raum gebunden ist, herkommt. Sie kommt aber nicht daher, sie ist eine selbständige Offenbarung des Seins. Endlich die Phrase über die Musik: „Sie ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts." Sie ist nicht reicher und nicht ärmer als die beiden andern Künste, aber sie erfaßt die Idee auf eine eigenthümliche Weise und stellt sie darin voll und ganz dar. Daß das Innigste aber gleich dem Nichts gesetzt würde, ließe sich wol niemand träumen der es nicht geschrieben sähe. Unsagbar ist allerdings das Gefühl als solches, aber die Musik sagt es darum auch nicht, sondern sie gibt die innern Bebungen wieder die es hervorrufen, und dadurch erweckt sie es im Hörer.

Die Musik reicht allerdings in Regionen wo das Wort nicht nachfolgt. So findet sich in Goethe's „Erwin und Elmire" die Stelle: „Erwin: Ich bin's! — Elmire (an seinem Hals): Du bist's!" — Dazu schreibt der Dichter: „Die Musik wage es die Gefühle dieser Pausen auszudrücken." Ambros bemerkt dazu: Die Musik ist auch wirklich den Beweis nicht schuldig geblieben, daß sie so etwas wagen darf. In dem unsterblichen Jubelduett im „Fidelio" hat sie nach den gleichlautenden Worten: „Ich bin's!" „Du bist's!" da die wiedervereinigten Gatten im Uebermaß der Wonne nur noch ausrufen: „Eleonore!" „Florestan!" und dann verstummen, ausgedrückt was in den Herzen der Glücklichen Unaussprechliches wogt. Ja wohl — Unaussprechliches!

Vischer wirft endlich in dem von ihm selbst bearbeiteten Theile der Musiklehre noch die Frage auf, ob oder wieweit die Musik malen darf. „Daß sie im Großen und Ganzen zu verneinen ist, folgt streng aus der Begriffsbestimmung der Objectlosigkeit des Gefühls. Allein die strengen Grundbegriffe sind überall nicht bis an ihre äußersten Grenzen rigoristisch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerstören will." Wenn ein Naturforscher einen Grundbegriff nicht bis an die äußersten Grenzen durchführen kann, so hält er ihn nicht für wahr, sondern für eine ungenügende Hypothese; erheben sich Instanzen gegen eine Behauptung, so ist sie nicht mehr in ihrer Allgemeinheit wahr, dies lehrt uns die Logik. Vischer stellt die Sache auf den Kopf: seine Meinung soll richtig bleiben, aber die Wirklichkeit soll die Strenge des Begriffs nicht vertragen können, ja gar dadurch getödtet werden. Vielmehr würde das Leben zu Grunde gehen, wenn nicht die Gesetze überallhin reichten, wenn nicht an allen Orten auf dieselbe feste strenge Naturordnung gerechnet werden könnte; und wäre das nicht der Fall, so gäbe es keine Wissenschaft. Ich würde den von mir aufgestellten Grundbegriff der Musik sofort verwerfen, wenn sich daraus nicht auch in Bezug auf die Tonmalerei Bestimmungen ableiten ließen, die mit dem zusammentreffen was die großen Meister geübt. Weit philosophischer als Vischer hat der Musiker Hauptmann ausgesprochen daß das musikalisch Richtige ein Natürliches und Vernünftiges, nichts Gemachtes oder Ersonnenes sei, und seine goldenen Worte sind wohl zu beherzigen: „Es gibt überhaupt keine Regel die nicht in etwas organisch Gesetzlichem ihren Grund hätte. Die Regel befaßt sich aber nicht damit den Grund ihrer Forderung

nachzuweiſen, iſt ſich auch deſſelben oft nicht bewußt, und da ſie nur die äußere Erſcheinung, nicht das Weſen der Sache im Auge hat, ſo iſt ſie für jede andere Seite der Erſcheinung ſelbſt wieder eine andere. Das Organiſchgeſetzliche iſt aber die Seele, die innere lebendige Einheit ſelbſt; es empfängt ſeine Beſtimmungen nicht nach der äußern Erſcheinung, es bringt vielmehr dieſe hervor."

Die bildende Kunſt ſtellt die körperlich ſichtbare Geſtaltung der Idee bleibend im Raume dar; die Muſik läßt uns eine Zeitfolge von vorüberrauſchenden Tönen hören; ſie kann alſo nur das Werden, den Bildungsproceß und Geſtaltungsdrang der Idee veranſchaulichen. Eine feſte äußere Form zu beſchreiben iſt ihr unmöglich. Aber dem bildenden Künſtler iſt die ganze Idee gegenwärtig, er ſieht gerade in der Form den ſelbſtgeſchaffenen von innen bedingten Ausdruck der Lebenskraft, und wählt Stellungen die auf eine vorausgehende und nachfolgende Bewegung hindeuten; indem die Lage oder Richtung verſchiedener Figuren zu- oder gegeneinander ſich wechſelsweiſe bedingt, ſehen wir die Motive der Bewegung, und die Phantaſie gewahrt ſomit im Gewordenen das Werden. Indem die Muſik uns den Entwickelungsproceß des Lebens in ſeinem Fluſſe vorführt, wird ſie auf die Form hindeuten die das Ziel deſſelben iſt, und wie der Muſiker das Bild der geſtalteten Welt in ſeiner Seele trägt, ſo wird er die eigenthümlichen Bewegungen der Gegenſtände neben dem Wogen und Walten der ſie innerlich treibenden Kräfte in ſeinen Tonweiſen abbilden und dadurch auch die Anſchauung der Dinge in der Phantaſie erwecken. Auch in der Sprache ſehen wir das Beſtreben durch den Ton dem Ohr einen analogen Eindruck zu machen als das Auge vom Anblick hat, und in Wörtern wie fließen, weich, Zickzack, hell wird man dies ebenſo wenig verkennen als die Verſinnlichung geiſtiger Zuſtände durch Worte wie dumpf, klar, lieb, von der Nachahmung der Naturlaute im Donner, Gekrach, Gelispel zu ſchweigen. Auf gleiche Weiſe und mit gleichem Recht wählt die Muſik ihre Klänge, und die Frühlingsſtimmen der Natur flöten uns in Händel's Acis und Galathea ebenſo heiter und ſüß, als Pauken und Bäſſe den Gewitterſturm, unheimlich gezogne zitternde Geigentöne ſein Heranziehen in Beethoven's Paſtoralſymphonie bezeichnen. Wenn wir in dieſer vorher auch den Schlag der Wachtel, den Ruf des Kukuks, den Geſang der Nachtigall zu vernehmen glauben, ſo hätte das an ſich keinen

Werth, wenn nicht die Klänge für ſich wohllautend aus dem Entwickelungsgang der Melodien hervorträten als ob ſie rein durch dieſen bedingt wären. Schallnachahmung um ihrer ſelbſt willen iſt keine Kunſt; Beethoven aber ſtellt uns dar wie die Ausſicht im Freien vor uns ſich ausdehnt und das Herz erweitert, wie dann ein trautes Thal in ſtilles Sinnen verſenkt: dieſe Vorgänge des Gemüthslebens ſprechen in ihrer klaren Allgemeinheit ſich aus, und das Weſen der ländlichen Natur wird uns dadurch erſchloſſen daß das in ihr liegende muſikaliſche Element entbunden wird: ſollte da der Tondichter ſich ſcheuen einen Anklang an die Stimmen zu geben welche das Wohlgefühl des Lebens in der Natur ſelbſt ſchon im Liede der Vögel gefunden hat, ſo würde er einem falſchen Idealismus verfallen, der die Formen der Wirklichkeit gering achtet und durch ſelbſt gemachte erſetzen zu können meint.

Wie in dem poetiſchen Rhythmus die Bewegung ſich verkündet welche von der Rede geſchildert wird oder den ausgeſprochenen Gedanken zukommt, ſo verſinnlicht uns Haydn in der Schöpfung das ſtille Fallen des Schnees wie das Niederrauſchen des Regens, und wenn es heißt: Da ſpringt der gelenkige Tiger hervor, ſo glauben wir bei Haydn's Tönen jenes Gleichniß des griechiſchen Dichters vor Augen zu haben, wonach der Löwe wie ein eingeſpanntes freiwerdendes Scheit Holz im ſauſenden Schwung auf ſeine Beute ſtürzt, die Anapäſten des Verſes werden zu ebenſo vielen Sprüngen, die ſich immer höher und höher auf der Tonleiter erheben von einer Stufe zur andern, um zuletzt dem Boden wieder ſich zu nähern; der raſche Gang, die aufſtrebende Tonlinie verſinnlicht die Bewegung, deren Eigenthümlichkeit im Unterſchied von dem langſam ſich hinwindenden Kriechen des Gewürmes das Bild des gelenkigen Tigers uns vor die Seele ruft. Der Maler würde ihn darſtellen wie er ſich zum Sprung gleich einer geſpannten Feder zuſammenzieht, und wir würden in Gedanken die Linie entwerfen die er beim unausbleiblichen Losfahren beſchreiben wird. Vorher ſchon ſahen wir in einer herrlichen Stelle die Sonne mit majeſtätiſchem Glanz wie ein Held ihre Bahn ziehen, den Mond ſanft in ſtiller Nacht ſeinen milden Schein verbreiten: es waren zwei ergreifende Stimmungsbilder. In lang gezogenen reinen weiten Klängen tritt ſo auch bei Mendelsſohn in der Meeresſtille das Weltmeer vor unſere Augen, und in dem Flüſtern der Geigen vernehmen wir dann das erſt leiſe, dann lauter anſchwellende Aufſchauern ſeiner Wellen. Das

Chaos ſtellt Haydn in durcheinander wogenden Mollaccorden dar; es iſt eine Sehnſucht zum Werden, die noch keine Geſtalt gewonnen hat, weshalb auch keine Melodie durchgeführt wird: da vollendet ſich auf einmal der melodiſche Gang in dem entſcheidenden Ton, da ſchallen auf einmal reine helle Duraccorde herein, ſie ſchießen gleich Strahlen aus den Blasinſtrumenten hervor, und es wird Licht!

Händel's Oratorium Iſrael in Aegypten ſchildert den Durchgang der Juden durchs Rothe Meer; da ſtehen die Waſſer wie Mauern. Wollte der Componiſt dieſe Worte in einer wechſelreichen Melodie vortragen, würde er ihrem Sinn widerſprechen; die Klangwogen die Händel's Chor hervorbrauſen läßt, halten aber einen und denſelben Ton unerſchütterlich feſt, und wie ſie ihn bei jeder Sylbe mit gleicher Stärke wiederholen, ſteht das Bild der Sache, ſteht der Gedanke wunderbar anſchaulich in unſerm Gemüthe da. Das iſt rechte Tonmalerei. In Mozart's Requiem ertönt die Poſaune zum Gericht, wir hören den Klang, deſſen erſchütternde Gewalt die Pforten der Gräber ſprengt, und wie der ſchuldige Menſch zum Gericht aufwacht und auferſteht, da zeichnet die Muſik die erſten Regungen nach dem Todesſtarren und dann das freie ſich Erheben der Glieder. Wenn dagegen ein Componiſt den Satz „da iſt keiner unter uns der Gutes thue", durch eine Reihe von Quintparallelen ausdrückte, ſo that er ſehr übel daran und ſelbſt nichts Gutes.

Von Mozart haben wir einen köſtlichen Brief über einige Arien in der Entführung aus dem Serail. „Der Zorn des Osmin", ſchreibt er, „wird dadurch ins Komiſche gezogen, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. Das «Drum beim Barte des Propheten» iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten, und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß, weil man glaubt die Arie ſei ſchon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den beſten Effect machen; denn ein Menſch der ſich in einem ſo heftigen Zorne befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt ſich nicht, — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſein müſſen, und die Muſik auch in der ſchaudervollſten Lage das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit dabei Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F, ſondern einen befreun-

deten, aber nicht den nächſten (D minore), ſondern weitern (A minore) dazu gewählt. Nun die Arie von Belmonte aus A dur: O wie ängſtlich, o wie feurig! — wiſſen Sie wie es ausgedrückt iſt; auch iſt das klopfende Herz ſchon angezeigt: die Violinen in Octaven. Man ſieht das Zittern, Wanken, man ſieht wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt, welches durch ein crescendo exprimirt iſt; man hört das Liſpeln und Seufzen, welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flauto im unisono ausgedrückt iſt."

Hierher gehört auch eine Stelle aus Riehl's muſikaliſchen Charakterköpfen. „Es iſt vielleicht mehr als ein Spiel des Zufalls daß Aſtorga in ſeinem herrlichen Stabat mater die Stelle: fac ut animae donetur paradisi gloria! wunderbarerweiſe in Moll geſetzt hat. Iſt das nicht die ſchmerzgetränkte, durch die Tiefe des Unglücks zur Kunſt eingeweihte Seele, die ſelbſt bei der Glorie des Paradieſes einen Nachhall ſehnſüchtiger Wehmuh nicht unterdrücken kann? Und dann die Stelle wo es heißt daß ein Schwert durch das ſeufzende Herz der Mutter Gottes gegangen ſei! Pertransivit gladius! Die Bäſſe ſchreiten bei den Worten dämoniſch in chromatiſchen Gängen gegen die wogenden Oberſtimmen heran, ſie ſchneiden als mit Schwertesſchärfe in das Gewebe derſelben ein. Wenige Tonmeiſter laſſen das Marterwolle in dieſer unzähligemal componirten Stelle dem Hörer ſo durch Mark und Bein gehen als der ſonſt ſo milde Aſtorga. Das iſt das Schwert welches auf dem Richtplatze durch die Seele des Jünglings gegangen war, da er anſehen mußte wie es ſeines Vaters Leben mitten entzweiſchnitt, und vielleicht unbewußt hat er die Geſchichte ſeiner eigenen Qual hier in Noten geſetzt."

Vortreffliche und ſachgemäße Tonmalerei hat auch Beethoven's Missa solennis. Statt des herkömmlichen Trompetenſchmetterns beim ewigen Leben läßt der Meiſter die Worte vitam venturi saeculi in einer ſeltſam verſchlungenen Stimmführung zuerſt langſam durch fremdartige Melodien dahingleiten, die ſich allmählich klarer entwickeln und das halbverſchleierte Geheimniß des ewigen Lebens ahnen laſſen, vor welchem jede ſterbliche Creatur ein Schauer durchrieſelt. Die Auferſtehung Chriſti feiert ein voller heller Duraccord, der ohne Begleitung der Inſtrumente bei den Worten et resurrexit tertia die aus den Molltönen hervorbricht, die das Leiden und Sterben leiſe klagend umwoben hatten. Bei dem irdiſchen Tagesanbruch in Haydn's Schöpfung gipfelt das

Licht im ſich ergießenden Hall der Inſtrumente, das himmliſche Licht der Auferſtehung des Geiſtes hat den hellen Klang der Menſchenſtimme zu ſeiner Offenbarung im Geſang.

Der rechte Künſtler hat das Bewußtſein daß der Inhalt jeder Kunſt und ihre ideale Aufgabe ihren Formen und dem Material worin ſie ſchafft vollkommen entſpricht; der rechte Muſiker will daher nicht die äußere Beſchaffenheit ſichtbarer Dinge beſchreiben oder beſondere Vorſtellungen als ſolche ausdrücken, weil dafür die Allgemeinheit des Tones ſich nicht eignet, weil die innere Lebensbewegung das muſikaliſche Element des Seins ausmacht. Unternimmt es aber ein Franzoſe den geologiſchen Zuſtand des Planeten in der Keuper- und Liasperiode tonmaleriſch bezeichnen zu wollen, ſo iſt das nur die etwas vornehmere Zuſtutzung des alten Zopfes der Programmenmuſik, worin dargeſtellt ſein ſoll wie die Philiſter in Danzig über die Schwierigkeit der Reiſe nach Memel berathen, die Gefahren des Umſtürzens oder Steckenbleibens der Reichspoſtkutſche dem wanderluſtigen Freund vorhalten, dieſer aber mit der Dringlichkeit der Spezereihandelsgeſchäfte antwortet. Wir hören dieſe unmuſikaliſchen Specialitäten ſo wenig aus der Muſik heraus, als wir ſehen daß eine früher ſchon erwähnte Dame mit Rouſſeau ſich beräth ob ſie Komödiantin werden ſolle, was ein Maler unter ſein Bild, wie jene Componiſten ihre Erklärung über die Noten geſchrieben. Die Wehmuth des Abſchiedes dagegen, die Einſamkeit in der Trennung und die Luſt des Wiederſehens hat Beethoven in einer Sonate darſtellen können; wer die Scheidenden waren, wohin die Reiſe ging, zu welchem Zweck und auf wie lange ſie unternommen wurde, das ausmalen zu wollen iſt ihm aber nicht in den Sinn gekommen.

In jedem Künſtlergeiſt iſt Anſchauung, Gefühl, Gedanke vereint, jeder ſchöpft aus dem Ganzen und Vollen; und wie der Dichter durch die Vorſtellungen die er ausſpricht, auch Bilder und Empfindungen in uns weckt, ſo kennt der Muſiker bei der Darſtellung der Innerlichkeit und Bewegung des Lebens auch den Begriff und die Erſcheinungsform der Dinge, und jede Tonfigur die daran erinnert, die davon durch ihren Eindruck ein Analogon iſt, wird ihm willkommen ſein, wenn ſie dem Geſetze des Wohllauts und der Bahn der Melodie ſich einordnet. Alles Aeußere muß zum Innern werden, der Muſiker nimmt es auf in die eigene Seele und ſchildert die Empfindung, die es ihm macht, in ihrer Entwickelung, oder er vertieft ſich in den Gegenſtand und ſucht

die Kraft vernehmlich zu machen die ihn bedingt und hervorbringt. Wie der Dichter löst der Musiker das Sein in sein Werden auf und beschreibt nicht das Fertige, sondern versetzt uns in die Thätigkeit durch die es entstanden ist. So kann die ganze Sinnenwelt, der ganze Reichthum des Geistes eingehen in das Reich der Töne, aber die Musik spricht nicht die Dinge und Vorstellungen selbst für sich aus, sondern stellt sie dar wie sie in ihrer Untrennbarkeit vom Ich empfunden werden, wie sie ihre Resonanz in der Seele finden, oder wie die ewige Natur, das schöpferische Gemüth Gottes sich in ihnen offenbart. Als es Licht geworden ist, als die Pflanzen aufgesproßt und die Thiere aus dem Schos der Erde hervorgegangen sind, da feiert Haydn, der die bedingenden Bewegungen dieser Dinge zu ihrer Veränschaulichung richtig in Tönen gemalt hatte, die Ehre Gottes und die Herrlichkeit der Schöpfung dadurch daß er die selige Gemüthsbewegung kund thut welche die Engelchöre und die Menschen angesichts der Wunder der Welt und der sie durchwaltenden Schöpfermacht ergreift. In der Harmonie und Melodie dieser Chöre spiegelt sich die Schönheit der Schöpfung, wird sie uns musikalisch dargethan.

Die Musik hat ihren Ursprung im Geiste des schaffenden Künstlers, sein Charakter, seine Sinnesweise, seine Weltanschauung prägt sich darum aus im Werk, und das Werk pflanzt sie wieder fort auf die Hörer. Darum war gute Musik zu üben und zu pflegen den Hellenen eine Staatsangelegenheit. Ihre Harmonie sollte nach Pythagoras den Einzelnen wie das Volk zum gesunden Einklang und klaren festen Rhythmus aller Kräfte führen. Platon sagt: Die Harmonie welche mit den Bahnen unserer Seele verwandte Bewegungen hat, scheinen die den Musen sinnig sich Hingebenden nicht zu unvernünftigem Vergnügen, wie man jetzt wol glaubt, sondern zur Ordnung und zum Einklang der Dissonanzen in unsern Seelenbewegungen empfangen zu haben, sowie den Rhythmus, damit er den unmäßigen und der Ordnung beraubten innern Zustand ordnen helfe. Die Musik erstreckt sich auf alle Seiten des Innern, nicht allein die Kräfte der Seele in Künsten, sondern auch in Wissenschaften ausbildend, sodaß sie am Ende sowol die Liebe zum Guten als zum Schönen erzeugt. — Und wenn der Dämon Saul's durch David's Harfenspiel beschwichtigt wird, was geschieht anders als daß der Geist der Harmonie wieder in die Seele des Königs einzieht? Nach dem Tonmaß der Leier

Amphion's fügen ſich die Steine ebenmäßig zur Mauer von Theben, und Orpheus' Geſang zähmt die thieriſche Wildheit. Händel feierte in einem Jugendwerk in Rom den Kampf ſittlicher Mächte mit den Reizen der Sinnlichkeit, den Sieg der Wahrheit über den Schein. Er nahm als Greis die Arbeit wieder auf um ſie noch einmal durchzubilden (The triumph of time and truth), ſie war der Grundgedanke ſeines ganzen Wirkens geweſen, er wollte mit der Muſik über die flaue Unterhaltung hinaus auf die ſittliche Erhebung der Menſchen wirken; mit einer „tönenden Arabeske" wäre das wol nicht möglich geweſen! Aber Händel's Streben war vom Erfolg gekrönt, weil ein ethiſcher Geiſt in ſeinen Tönen waltet. Sein Biograph Chryſander darf jetzt behaupten daß der Umſchwung der Sitten in England aus dem Leichtſinn und der Lockerheit der Stuart'ſchen Reſtaurationsperiode und ihren liederlichen frivolen Komödien ſich weit mehr an Händel's Muſik als an die durch Addiſon eingeleitete Literaturrichtung knüpft kraft deren das Laſter ſtatt der Tugend dem Spott zum Ziele gegeben ward.

Den gewaltigen Sebaſtian Bach preiſend ſagt Marx: „Er hat in ſeiner Kunſt ein Abbild niedergelegt an dem wir uns verſinnlichen können was der tiefe Jakob Böhme, wo er die ſelige Gemeinſchaft himmliſcher Weſen am lebendigſten ſchildert, ein heiliges Spiel Gottes nennt, ein ſpielſeliges Leben, worin die reine volle reiche Freude, nicht aus einer beſtimmten Anſchauung entſprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, ſondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erſcheint: ein himmliſches Freudenreich." Wie Luther längſt vorher geäußert daß die Muſik gleich der Theologie (der Betrachtung Gottes) dem Menſchen ein ruhiges und heiteres Gemüth verſchaffe, daß der Teufel, der Urheber aller Sorgen und Friedensſtörungen, auf ihre Stimme davonfliege; ſowie Hadſchi Thalfa gelehrt daß die durch Melodien entzückte Seele ſich nach der Anſchauung höherer Weſen ſehnt, nach der Mittheilung einer reinern Welt, ſodaß auch die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Geiſter durch ſie vorbereitet und empfänglich werden zum Umgang mit den Lichtgeſtalten die um den Thron des Allmächtigen ſtehen; — ſo nennt es Krauſe die ganze und höchſte Aufgabe der Muſik Darſtellung der Seligkeit, des Vereinslebens der Seelen mit Gott zu ſein. „Der Tondichter," ſagt er, „indem er die einzelnen Stimmen ſich eigenlebendig entfalten läßt, jede für ſich ſchön, jede paſſend zu jeder, und alle

übereinſtimmig zu dem ganzen Tongedichte, ahmt hier Gott ſelbſt auf ſchwache, endliche aber treffende Weiſe nach, der alle Herzen, alle Gemüther lenkt und leitet einſtimmig mit ſeinem einen unendlich ſchönen Gemüthe, der da ausführt die unendlich vielſtimmige Harmonie der Muſik des Weltalls. Denn das eine Leben Gottes iſt auch ein unendlich ſchönes Tongedicht."

Hier verſtehen wir Shakſpere's bekannten ſinnvollen Ausſpruch:

Der Mann der nicht Muſik hat in ihm ſelbſt,
Den nicht die Eintracht ſüßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung ſeines Sinns iſt dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düſter wie der Erebus.
Trau keinem ſolchen!

So hört ſein Perikles von Tyrus innerlich Muſik, als ſich ſein verworrenes Lebensräthſel im Wiederfinden der Tochter lieblich löſt.

Nachdem Otto Jahn Mozart's warmen Antheil an dem Freimaurerthum beſprochen und ſeine dieſem gewidmeten Muſikſtücke charakteriſirt hat, fährt er fort: „An einen ſpecifiſch freimaureriſchen Stil der Muſik wird niemand denken wollen, allein in den ſchönſten Sätzen dieſer Art wie auch in der Zauberflöte ſpricht ſich etwas vom Weſen des Charakters, der ſittlichen Ueberzeugung aus — ich möchte ſagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht misverſtanden werden könnte —, das der Muſik fremd zu ſein ſcheint, auch ſelten in ihren Anſtrengungen hervortritt, aber ſich mitunter in großer Energie geltend macht. Wie ſollte auch irgend etwas das dem innerſten Weſen des Menſchen angehört, abſolut von einer Kunſt ausgeſchloſſen ſein, die wenn irgend eine aus dem innerſten Weſen des Menſchen hervorgeht?"

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf Beethoven, ſo finden wir den Geiſt ſeines Jahrhunderts wieder in ſeinem Ringen nach neuen Formen für den neuen Inhalt; ihn beſeelt derſelbe Freiheitsſinn, derſelbe Idealismus der auch Schiller's Bruſt ſchwellte, der ihn gewiß machte daß das Wahre und Gute dem gegeben iſt der den Muth hat es zu denken und zu wollen, der ihn kühn machte die Vergangenheit durch einen heroiſchen Entſchluß im Geiſt zu bewältigen, die Zukunft aus der ſelbſtbewußten Subjectivität herauszugeſtalten. Beethoven iſt ſtolz auf den Adel des Geiſtes, auch hinter ihm liegt das Gemeine fern. Wie Michel Angelo ringt er mit den Schmerzen des Lebens, darum ſoll auch ſeine Muſik befreien und erheben, „den Männern Feuer aus dem Geiſt

ſchlagen"; aus der Beengung zur Freude und Klarheit aufzuſteigen iſt ſein Lieblingsweg; ſein großes Ich nimmt den Kampf mit der Welt auf und beſteht ihn ſieghaft. Er dichtet und denkt in Tönen, denn er iſt einer der aufgehenden Sterne im Weltalter des Geiſtes, und ſo wird der Gedanke mächtig in ſeinen Werken, und der philoſophiſche Sinn ſeines Jahrhunderts ſpiegelt ſich in der dialektiſchen Behandlung ſeiner Motive, wo kein einzelner Moment für ſich, ſondern der Verlauf des Ganzen die Hauptſache iſt. Wir wiſſen von ihm daß er ſich bei jeder Compoſition die Idee im eigenen Geiſte klar machte und ſie vielſeitig durchdachte, und ſie dann erſt in der Tonbewegung zu geſtalten trachtete, und zwar ſuchte er zuerſt im Thema die Sache deutlich auszudrücken, und raſtete nicht bis es ihm gelungen war hier die ſo charakteriſtiſche als ebenmäßige und wohllautende Form zu finden; daraus erwuchs dann das Tonwerk, indem er den Grundgedanken erweiterte und durch alle Gebiete der Luſt und Wehmuth zur Erhebung, zum Verklärungsjubel führte.

Was von unſern allgemeinen Beſtimmungen über das Weſen der Muſik nach dieſen Erörterungen noch einer Beſtätigung oder Erklärung bedürfen ſollte, das wird ſie in der Darſtellung des Beſondern finden, der wir uns jetzt zuwenden.

Ton. Harmonie. Melodie.

Der Ton iſt das Reſultat von Schwingungen eines Körpers, die ſich mittels der Luftwellen zu unſerm Ohr fortpflanzen und dort aufgenommen von unſern Nerven geleitet, im Gehirn zu dem Ganzen eines Eindrucks vereint, von der Seele als Schallempfindung vernommen werden. Schwingt man einen am obern Ende glühenden Stab kreiſend einher, ſo glaubt man einen Streifen zu ſehen, indem das Auge die Lichtreize des einen Punkts noch bewahrt, wenn ſchon die des andern eintreten und dadurch beide verſchmilzt; läßt man einen Schlag oder Knall raſch auf den andern folgen — ein Kartenblatt etwa von einem feingezahnten ſich drehenden Rad berührt werden ſodaß es von einem Zahn auf den andern fällt, — ſo vernehmen wir bald die einzelnen Schläge nicht mehr getrennt voneinander, ſondern als gemeinſamen Eindruck. Ebenſo wo die einzelne Erſchütterung zu ſchwach wäre um

zu unſerer Empfindung zu kommen, ſummirt ſich die Kraft von vielen Schwingungen, und indem ſie ganz gleichartig ſchnell hintereinander uns treffen, und wir die einzelnen Bebungen zum Ganzen verbinden, erzeugen ſie eine gemeinſame Empfindung. Wenn ſich das Hin- und Herſchwingen eines Körpers oder der von ihm erregten Luftwellen achtmal in einer Secunde vollzieht, ſo vernimmt das geübte Ohr ſchon einen tiefen rauhen noch holperigen Ton; bei 16 Schwingungen iſt er ſchon allgemein und nicht unangenehm zu hören; je mehr Schwingungen, deſto höher, feiner, ſchriller wird er; die Muſik geht nicht über 2816 Schwingungen, das dreigeſtrichene F, hinaus; durch noch mehrere werden unſere Nerven in Bebungen verſetzt die ihrer Natur nicht zuſagen, ein Griffel, den wir ſteil auf den Schieferſtein aufſetzen und raſch hinabbewegen, zerreißt unſer Ohr; bei 24000 Schwingungen verſchwindet der Ton für die Meiſten, bei 37000 für Alle. Erſt wenn der Bebungen wieder viel mehr geworden ſind, kommen ſie uns wieder zur Empfindung, aber als Wärme, oder im feinern Elemente des Aethers und durch das Auge als Licht und Farbe.

Jede Schwingung iſt eine von ſich ausgehende zu ſich zurückkehrende Bewegung; erſt die Verſchmelzung der Schwingungen im Gehör erzeugt den Ton; daher kann Hauptmann ſagen: „Nicht das Inſichſein oder todte Verharren in Ruhe, und nicht das Außerſichſein in der Bewegung iſt klingend, ſondern nur das Zuſichkommen.“ Der Ton iſt Ausdruck des Werdens, aber dem Werden liegt etwas zu Grunde welches wird; er iſt Leben als ſich bewegendes, entfaltendes und damit geſtaltendes Weſen, ein Aus- und Eingang, wie die Schöpferkraft Gottes in die Welt ſich ergießt und die Welt in Gott wieder ihr Ziel findet, der Geiſt ſich wieder zu ſeinem Urquell wendet, und dadurch das Weſen als die Liebe empfindlich wird. Zum Ton gehören zwei, ein Erregendes und ein Vernehmendes, ein Thun und ein Leiden; aber das die Bewegung Aufnehmende, ſie in ſich Vernehmende wird gerade darin ſelbſtthätig, und die erregende Bewegung wird als Ton vernommen das Erzeugniß des Aufnehmenden, das zugleich in die Erregung des Bewegenden verſetzt wird. So vereinen ſich beide im Ton, und wir haben in ihm eine Empfindung in welcher ſich uns das Geheimniß des Seins, der Proceß aller Geſtaltung in Natur und Geiſt unmittelbar erſchließt. Iſt uns dies klar geworden, ſo verſtehen wir auch daß ſchon im Ton als ſolchem ein Zauber für uns liegt, daß ein reiner voller Klang

ſofort uns gemüthlich ergreift, zumal wenn in demſelben wie in dem anſchwellenden und verſchwebenden Hall der Glocke auch der Verlauf der Schwingung ſich ausprägt.

Wir bezeichnen mit Schall das Allgemeine der Empfindung. Wollen wir dann zwiſchen Ton und Klang unterſcheiden, ſo halten wir uns an den Sprachgebrauch, nach welchem wir von einem Reich der Töne reden und ſie dabei nach Höhe und Tiefe in Betracht ziehen, andererſeits aber von der Klangfarbe der Inſtrumente ſprechen. Ton heißt uns danach ein Schall mit Rückſicht auf die Zahl der Schwingungen, Klang mit Rückſicht auf die Beſchaffenheit des ſchwingenden Körpers; wir unterſcheiden den gleichen Ton, den Flöte und Harfe hervorbringen, nach dem Klang. Die Zahl der Wellenſchläge beſtimmt den Ton, die Form der Welle, wie ſie durch die Natur des ſchwingenden Körpers, das feſtere Metall des Horns, das weichere Holz der Flöte, den mit der Saite erbebenden Reſonanzboden der Violine oder des Claviers bedingt wird, gibt den eigenthümlichen Klang.

Der tiefe Ton wird durch wenige langſam gehende Wellen hervorgerufen, und bezeichnet daher auch das Ruhige, Ernſte, Schwere, die ſtille Bewegung des Gemüths in der Trauer oder das Sichvertiefen in Schwermuth, das in ſich verſenkte Sinnen. Die Höhe iſt ſelbſt geſteigerte Bewegung, damit größere Lebensenergie, damit Ausdruck beſchleunigter Gemüthsbewegung in Freude, Leidenſchaft und Thatenluſt. Die Tonhöhe iſt Reſultat der geſteigerten Spannung, des Kraftaufwandes im ſchwingenden Körper, ein Nachlaſſen der Spannung erniedrigt den Ton und er zeigt ſo eine Abnahme der Kraft an.

Es gibt ſoviele Töne als Wellenſchwingungen in einer Secunde gehört werden, demnach etwa 24000, aber kaum der achte Theil davon, bis zur Höhe von 3000 Schwingungen, iſt uns wohlthuend. Die Kunſt der Muſik, die das Schöne, das geiſtig Bedeutende auf ſinnlich gefällige Weiſe darthun will, kann ſich alſo nur der angenehmen Töne bedienen. Aber dieſe 3000 vermag das Ohr nicht zu unterſcheiden, die nahegelegenen klingen uns gleich, und das ununterbrochene Uebergehen von einem zum andern im Hundegeheul oder wenn der ſtimmende Geiger die Saite ſtreicht indem er ſie feſter anſpannt, martert unſer Gefühl. Es kommt darauf an, die unterſcheidbaren Töne zu beſtimmen, ſie feſtzuſetzen und zu ordnen nach dem Principe des Wohlklanges, nach geſetzlichem Verhältniß. Schon hier erweiſt ſich die Muſik

als freie Schöpfung des Geiſtes, indem das von ihr gebrauchte Syſtem der Töne ein Werk des ſelbſtbewußten Kunſtſinnes iſt.

Bei der entwickelten Muſik kommt beides in Betracht, daß Töne gut zuſammen und gut nacheinander erklingen; wo das erſte da wird auch das zweite der Fall ſein, während bei nacheinander folgenden Tönen das Ohr weniger empfindlich iſt und größere Verſchiedenheit geſtattet. Die Harmonie, welche das gleichzeitige Erklingen, die Melodie, welche die Tonfolge zur Grundlage hat, ſtehen danach miteinander ſogleich auf gemeinſamem Boden, erfordern zunächſt aber eine geſonderte Betrachtung. Die Töne welche für die Melodie uns wichtig ſind, finden wir durch die Beſtimmung derer welche Harmonien geben.

Zwei Saiten von gleicher Stärke, Spannung und Länge ſchwingen gleich und geben denſelben Ton. Verkürzt man die eine um die Hälfte, ſo ſchwingt ſie doppelt ſo ſchnell als die andere, und der neue Ton klingt mit dem erſten gut zuſammen, er vereint ſich mit ihm aufs innigſte, er iſt die Lebensverdoppelung des andern, dieſer iſt in einer höhern Potenz, ſeine Wiederholung auf einer höhern Daſeinsſtufe. Durch fortgeſetzte Halbirung der als ein Ganzes betrachteten Hälfte der Saite gewinnen wir auf gleiche Weiſe immer wieder eine Verdoppelung der Bewegung, der Tonhöhe. Man nimmt eine jede als ein Ganzes innerhalb der Tonreihe an, und hat auf dieſe Weiſe für die innerhalb der Muſik verwendbaren Töne mehrere Klaſſen feſtgeſetzt; wir nennen ſie ſogleich mit dem Namen der Octaven, der ihnen daher gegeben ward weil man weiterhin ſieben Töne innerhalb ihrer beſtimmte. Betrachten wir nämlich die vielen innerhalb einer Octave möglichen Töne, ſo finden wir einige die mit dem Grundton ebenfalls gut zuſammenklingen, und es ſind wiederum ſolche deren Schwingungszahlen gleichwie die Länge der Saiten in einem einfachen Verhältniß ſtehen. Verhält ſich bei ſonſt gleicher Beſchaffenheit die eine Saite in Bezug auf ihre Länge zu der andern wie 2 zu 3, ſo macht die kleinere 3 Schwingungen in der Zeit in welcher die größere 2 zurücklegt, und gibt die kleinere den Ton der Quinte zum Grundton der größern. Das Verhältniß 3:4 ergibt auf dieſe Art die Quart, von 4:5 die große, von 5:6 die kleine Terz, von 3:5 die große, von 5:8 die kleine Sext, und indem man dieſe und andere Töne, die mit einem von ihnen wieder gut als Quint oder Terz zuſammenklingen, feſtſetzt, erhält man ein Syſtem wohlklingender Töne innerhalb einer Octave, und bezeich-

net es als Tonleiter, indem man von einem zum andern vom Grundton aus zu seiner Verdoppelung hinaufsteigt wie auf Sprossen der Leiter.

So gestaltet das Princip der Harmonie die Scala, oder bestimmt die innerhalb einer Octave aufzunehmenden Töne. Indem wir nun mehrere derselben zu einer Harmonie zusammenklingen lassen, verwirklichen wir auf dem Gebiet der Musik dasjenige Allgemeine, welches wir überhaupt als das Wesen der Schönheit, als die Grundlage des organischen Lebens erkannt haben: die Einheit im Unterschiede, die Auflösung der Gegensätze in freudiger Versöhnung. Was die Philosophie seit Pythagoras, also seit ihrem Beginne sich angeeignet, dies führt Hauptmann jetzt verdienstvoll den Musikern zu Gemüthe, daß nämlich das Bildungsgesetz im Reich der Töne kein anderes ist als das im Reich des Lebens, daß das musikalisch Richtige uns menschlich verständlich anspricht, daß musikalische Fehler logische Fehler sind. Er sagt: „Die Richtigkeit, das ist die Vernünftigkeit der musikalischen Gestaltung hat zu ihrem Formationsgesetz die Einheit mit dem Gegensatz ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensatzes, die unmittelbare Einheit die durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht." Näher bestimmt er den Begriff des Bildungsgesetzes dahin, daß etwas das für die Anschauung zuerst in unmittelbarer Totalität (Octav) besteht, in seinen Gegensatz mit sich (Quint) auseinandertrete, und dieser Gegensatz sich wieder aufhebe, um das Ganze als eins mit seinem Gegensatze (Terz), als in sich vermitteltes Ganze wieder hervorgehen zu lassen. Wie schon Pythagoras, dann neuerdings K. C. F. Krause, der musikalisch gebildete Philosoph, in der Theorie der Musik ausgesprochen daß hier die Zahlen nach ihrer Bedeutsamkeit, nach ihrem Ursinne in Betracht kommen, wonach sie Formen göttlicher Wesenheiten sind und das Leben, Gestalten und Werden in der Zeit beherrschen, so erinnert auch Hauptmann an diesen logischen Sinn, wonach 2 ein Gegensatz, 4 aber als 2×2, die Gleichsetzung des Entgegengesetzten als Einheit sei. Das Intervall, sagt er, in welchem die Hälfte eines klingenden Quantums sich gegen das Ganze des Grundtons hören läßt, ist der Ausdruck für den Begriff der Identität, der Einheit und Gleichheit mit sich selbst: es bestimmt die Hälfte das mit sich Gleiche, die andere Hälfte. Gibt die ganze Saite den Grundton, so erhalten wir die Quint, wenn wir zwei Drittheile derselben nehmen; wie vorher die Hälfte

ein mit ihr Gleiches außer ihr ſetzte, den Reſt als andere Hälfte, ſo beſtimmt das Quantum von zwei Drittheilen mit dem Ganzen gehört das dritte Drittheil, ein Quantum an welchem das real Gegebene als ein Doppeltes, ſich ſelbſt Entgegengeſetztes erſcheint. Die Terz iſt das Intervall in welchem ein klingendes Quantum von vier Fünftheilen mit dem Ganzen des Grundtons zu vernehmen iſt; hier beſtimmt ſich das fünfte Fünftheil, von welchem das Gegebene ein Vierfaches, das iſt zweimal Zweifaches iſt, Zweiheit als Einheit. Iſt nun die Octave der Ausdruck für die Einheit, ſo ſpricht die Quint die Zweiheit oder Trennung aus, die Terz Einheit der Zweiheit oder Verbindung; die Terz iſt die Verbindung der Octave und Quint. Hauptmann bemerkt noch weiter zu dieſer Auseinanderſetzung: „Nicht daß Etwas von etwas Anderm verſchieden ſei, ſondern daß es ſich ſelbſt als ein Anderes ſich entgegenſetze, iſt der hier zu faſſende Sinn des Gegenſatzes. Die Natur iſt aus der Ureinheit hervorgegangen, ihr Begriff iſt der des ewig Werdenden, das lebendige Sein läßt in fortwirkender Thätigkeit die Gegenſätze hervor und ineinander aufgehen. Was durch das Medium des Klanges uns ſinnlich mitgetheilt wird müſſen wir ſinnig auffaſſen, Gedanke und Gefühl aber dürfen einander nicht widerſprechen. Bezeichnete eine theoretiſche Erklärung die Terz als Ausdruck der Trennung, die Quint als den der Verbindung, ſo wäre das ein Widerſpruch des Gefühlten und Gedachten. Daß aber die Octav als Einheit, die Quint als Trennung, als eine unerfüllte Leere, die Terz in der Quint als eine erfüllende vollſtändige Befriedigung auch unſer Gefühl anſpricht, wie wir die Bedeutung der Verhältniſſe dem entſprechend gefunden haben, dies kann ſelbſt wieder eine ſolche Terzbefriedigung zwiſchen Gefühl und Gedanken uns gewähren.“

Dieſe Sätze behalten ſchon um ihrer Tendenz willen ihre Bedeutung, auch wenn es uns gelingt die Natur der Harmonie und unſer Wohlgefallen an ihr noch auf andere Weiſe näher zu veranſchaulichen und verſtändlich zu machen. Es wird unter allen Umſtänden feſtzuhalten ſein daß Einheit, Unterſchied, Vermittelung, dieſe allgemein logiſchen Beſtimmungen aller Wirklichkeit und ihres Werdens, die wir überall in der Aeſthetik vor Augen haben, im Accord als Harmonie, als Schönheit empfunden werden.

Ich nannte oben die Octave des Grundtons Lebensverdoppelung, er kommt in ihr zu ſich ſelbſt, der Begriff des Selbſt-

bewußtſeins iſt dieſe Lebensverdoppelung, das Wiſſende iſt ſelbſt das Gewußte in einer höhern Potenz des Seins. Aber eine eigentliche Verſchiedenheit als Entgegenſetzung tritt nicht ein, die Zweiheit, der Unterſchied kommen nicht zu ihrem Recht. Nehmen wir nun das nächſte Verhältniß zu dem der Octave (1 : 2), ſo iſt das 2 : 3. Bei Grundton und Octave empfindet unſer Ohr ſtets bei jeder Schwingung des niedern auch eine des höhern Tons, dazwiſchen aber in der Mitte auch eine des höhern für ſich allein. Es iſt das leicht zu veranſchaulichen und wie überſichtlich für das Auge, ſo auch faßlich für das Ohr.

Die Differenz wird größer, wenn wir die Quinte geben.

Hier haben wir das Zuſammentreffen erſt nachdem in der obern und untern Reihe eine Verſchiedenheit war; es ſind immer zwei Schwingungen der untern, eine der obern, die für ſich allein an unſer Ohr ſchlagen, und dann vereinigen ſie ſich wieder. Aber der Unterſchied fällt nicht aus der Einheit heraus, ſondern entſteht innerhalb ihrer, und ſo ſtehen die verſchiedenen Schwingungen zwiſchen den einfach zuſammentreffenden; wie die Figur dem Auge, ſo iſt auch die Bewegung dem Ohr faßlich und annehmlich, beide Reihen berühren einander regelmäßig an nahgelegenen Punkten, und ihr Auseinandergehen ſelbſt befolgt die Regel daß die zwei Einzelſchwingungen des zweiten Tones die eine des erſten gerade in der Mitte haben.

Sehen wir nun aber auf das Ganze, die Octav, und nehmen wir dieſelbe zum Grundton und zur Quint mit hinzu, ſo liegt die Quint über der Hälfte, ſo hat ſie einen mächtigen Aufſchwung über den Grundton genommen ohne doch die Verdoppelung zu erreichen, und damit ſtellt ſie zwei Unterſchiede dar die zwar durch eine innere Einheit aufeinander bezogen ſind, das Band der Einheit iſt aber noch nicht ſichtbar geworden. Und wie wir am ſymmetriſchen Bau mehr Freude haben, wenn nicht blos eine in Gedanken zu ziehende Linie die beiden Seiten verknüpft, ſondern wenn die Mitte ſelbſt körperhaft als Theil des Ganzen zwiſchen den beiden Seitenflügeln hervortritt und ſie verbindet, ſo vollendet ſich erſt der Accord, wenn einmal die Weite vom Grundton zur

Quint ausgefüllt, andererſeits die Verſchiedenheit dadurch ausgeglichen wird daß ein Drittes auftritt welches zwiſchen beiden liegt, aber ſo beſchaffen iſt daß es ſowol zum obern als zum untern in einem anmuthigen Verhältniß ſteht. Gerade hierin und nicht allein in ihrem Verhältniß zum Grundton ſcheint mir das Vermittelnde der Terz zu liegen; hat es doch lange gedauert bis man ſie für ſich allein als Conſonanz zum Grundton faſſen lernte. Aber ſie iſt das ſchöne proportionale Band, welches zu beiden Enden ſich auf eine freundliche Weiſe bezieht, die Entfernung zwiſchen Grundton und Quint auf eine beiden gemäße Weiſe ausfüllt. Das Verhältniß von Grundton zur Quint iſt 2:3 oder 4:6. Das Verhältniß des Grundtons zur Terz iſt 4:5, der Terz zur Quint 5:6, ſo haben wir die 5 als die Mitte zwiſchen 4 und 6, zwiſchen beiden von Haus aus aufeinander bezogenen Unterſchieden, deren Band nun auch real hervortritt. Die Quint als der Hauptton zwiſchen dem Grundton und der Octave heißt darum auch Dominante, die Terz als die Vermittlerin Mediante. Daß jetzt die Terz auch für ſich allein als Conſonanz empfunden wird, während frühere Zeiten ſie zu den Diſſonanzen zählten, daß ſie jetzt auch der einfache Volksgeſang in der zweiten Stimme hat, dies zeigt einmal wie das Ohr für ſie gebildet werden mußte, wie die Muſik Sache der Cultur iſt, dann aber auch wie der Culturfortſchritt ſich auf das Ganze erſtreckt; es gilt auch hier, daß im Verlauf der Zeit den Unmündigen offenbar wird was den Weiſen früherer Tage verborgen war. Der Satz daß das Quadrat der Katheten dem der Hypothenuſe gleich iſt, welcher eine höhere Mathematik erſt möglich machte, war die Entdeckungsthat eines großen Geiſtes, und jetzt machen ihn die Schulknaben ſich zu eigen.

Die Terz iſt die arithmetiſche, nicht die geometriſche Mitte zwiſchen Grundton und Quint: es verhält ſich nicht 4 zu 5, wie 5 zu 6, wir ſchreiten nur zählend von 4 durch 5 zu 6 fort, aber das Verhältniß 4:5 iſt weiter als das 5:6, 4:5 verhält ſich wie 24:30, 5:6 wie 25:30, jenes iſt ein Dreißigstheil mehr, und mit gutem Grunde, denn der Abſtand ſoll eben nicht getheilt, in Hälften zerlegt, ſondern es ſoll eine vermittelnde Einheit hergeſtellt, ein Uebergang gefunden werden; der Einſchnitt in der Hälfte ließe beide Seiten auseinander fallen. Darum liegt die Quint höher als die Mitte der Octave, und daß von der Terz, von der Quint die Mitte überſchritten wird, dies läßt uns die

Bewegung als eine steigende, aufstrebende empfinden, der Accord erhält dadurch etwas einträchtig Versöhnendes und Erhebendes zugleich. In dem Ueberschreiten der Mitte liegt das Streben zu dem Ziel hin ausgedrückt, und zugleich wird ein Punkt als Zwischenstufe gewählt der mit dem Ziel und dem Ausgangspunkt harmonirt.

Können wir nun aber den Abstand der Quint auch dadurch ausfüllen daß wir die Sache umkehren, daß die Terz näher zum Grundton als zur Dominante zu liegen kommt, und das Verhältniß von 4:5 den Abstand von der Terz zur Quint, das von 5:6 den vom Grundton zur Terz bezeichnet? Gewiß. Nur wird der Eindruck ein ganz anderer sein, er wird eher ein gehemmtes, beklemmendes, die Mitte nicht erreichendes, als ein schwungvoll freudiges Anstreben bezeichnen, die Richtung wird nicht aufwärts, sondern abwärts gehen, wenn die größere bestimmende Hälfte von der Quint zur Terz hin gelegt und durch sie nun der Abstand der Terz vom Grundton bestimmt, und zwar verkleinert wird. Dies gibt den Unterschied der Accorde, die man Dur und Moll genannt hat. Man läßt im Gesangunterricht die Töne des Mollaccords abwärts singen, weil man so sie leichter trifft, und man trifft sie leichter, weil so der Verlauf der Sache ist. Darum wird das „Begraben" Christi in Beethoven's Messe in Moll, das „Auferstanden" sogleich daneben in Dur ausgedrückt.

Dieser Deutung füge ich zunächst die rein physikalische Erklärung Friedrich Zamminer's hinzu, die ihr nicht widerspricht, aber das Räthsel nicht völlig löst. Sie sagt: „Wie das Dreieck in der Geometrie, so ist der harmonische Dreiklang in der musikalischen Architektonik als Grundelement zu betrachten. Wenn ein consonirender Dreiklang über einem Grundton aufgebaut werden soll, so können, da jeder der drei Töne mit jedem der beiden andern eine Consonanz bilden muß, begreiflicherweise nur die schon im Zweiklang consonirenden Töne verwandt werden. Diese sind nach dem Verhältniß

der Saitenlängen und Schwingungszahlen die Intervalle:

2:1	1:2 . . .	Octave
3:2	1:3/2 . . .	Quinte
4:3	1:4/3 . . .	Quarte
5:4	1:5/4 . . .	große Terz
6:5	1:6/5 . . .	kleine Terz
5:3	1:5/3 . . .	große Sext
8:5	1:8/5 . . .	kleine Sext.

Die beiden Töne welche außer dem Grundton in den Dreiklang eingehen, dürfen keinen kleinern Abſtand unter ſich haben als eine kleine Terz, da jedes kleinere Intervall unter die diſſonirenden fällt. Es laſſen ſich unter dieſen Bedingungen nicht mehr als die folgenden conſonirenden Verbindungen bilden:

I.

Grundton	Große Terz	Quinte	}	Großer Dreiklang oder Duraccord.
4	: 5	: 6		
Grundton	Kleine Terz	Kleine Sext	}	Durſextaccord
5	: 6	: 8		
Grundton	Quarte	Große Sext	}	Durquartſextaccord.
3	: 4	5		

II.

Grundton	Kleine Terz	Quint	}	Kleiner Dreiklang oder Mollaccord
10	: 12	: 15		
Grundton	Große Terz	Große Sext	}	Mollſextaccord
12	: 15	: 20		
Grundton	Quarte	Kleine Sext	}	Mollquartſextaccord.
15	: 20	: 24		

Da die Verſetzung eines Tones um die Octave aufwärts oder abwärts wegen der innigen Verwandtſchaft der Octaven nicht als eine weſentliche harmoniſche Aenderung betrachtet werden kann, ſo ergibt ſich demnach die nahe Verwandtſchaft der drei Accorde der erſten Gruppe. Wenn man den oberſten Ton des zweiten Accords um eine Octave herunter, den unterſten Ton des dritten Accords um eine Octave hinaufſetzt, ſo nehmen ſie beide das Schwingungsverhältniß 4 : 5 : 6 des erſten Accords an. Verfährt man analog mit dem zweiten und dritten Accord der andern Gruppe, ſo kommt ihr Schwingungsverhältniß auf dasjenige des erſten Accords dieſer Gruppe, nämlich 10 : 12 : 15 zurück. Dieſe beiden Accorde nun:

Duraccord	Mollaccord
4 : 5 : 6	10 : 12 : 15

bilden die harmoniſche Grundlage der beiden in unſerer heutigen Muſik unterſchiedenen Tongeſchlechter. Solange man Harmonieverbindungen kennt, gehörten dieſe nothwendig einem jener Geſchlechter an; allein erſt ſeit dem Beginne des 18. Jahrhunderts hat die Theorie dieſe Eintheilung offen anerkannt und principiell begründet. Nichts kann übrigens weniger gerechtfertigt ſein als die Namen des harten und weichen Dreiklanges, welche man dieſen Accorden gibt. Die größere Einfachheit der dem erſtern Dreiklang zu Grunde liegenden Schwingungsverhältniſſe beweiſt es

von vornherein und das unbefangene Ohr bestätigt es daß die Durharmonien vollkommener, daß sie reiner sind als die Mollharmonien, so gewiß als die große Terz eine vollkommenere reine Consonanz mit dem Grundton gibt als die kleine Terz. Es widerspricht diese Folgerung keineswegs dem Gebrauche welcher von diesen beiden Klassen von Harmonieverbindungen gemacht wird, insofern die Durharmonien vorzugsweise zum Ausdruck kräftiger, entschieden ausgesprochener und freudiger Empfindungen, die Mollharmonien dagegen zum Ausdruck der innerlich verhaltenen Empfindungen der Trauer und des Schmerzes verwendet werden."

Vollkommner möchte ich den Duraccord darum noch nicht nennen weil er einfacher ist, der Mollaccord leistet für sich auf vollgenügende Weise etwas was jener nicht vermag, die Sehnsucht nach Befriedigung, das Verschmolzensein von Weh und Wonne kann die Musik gerade durch das Moll ausdrücken, sie braucht nicht Lust und Leid aufeinander folgen zu lassen, sie kann auch den Hauch der Trauer im Glück, auch im Schmerz die Freude darstellen. Bei dem Duraccord haben wir das einträchtige Zusammentreffen aller Schwingungen jedesmal mit der sechsten, bei dem Mollaccord erst mit der 15ten der Quinte, gerade in der Mitte vereinigen sich dort schon einmal die Schwingungen von Grundton und Quint, und das verleiht dem Duraccord hellere Klarheit und Uebersichtlichkeit neben jener größern Einfachheit, während bei dem Mollaccord diese Consonanz von Grundton und Quinte sich mehrmals wiederholt, aber die volle Befriedigung der auch zugleich eintretenden Terzschwingung viel länger auf sich warten läßt, sodaß im Dur der Ausdruck der erreichten Befriedigung, im Moll der des Sehnens und Verlangens vorwiegt. Wenn dann Zamminer den Vorzug des Duraccords darin sieht daß die Consonanz der großen Terz mit dem Grundton vollkommener sei als die der kleinen, so vergißt er daß auch das Verhältniß der Terz zur Quinte in Frage kommt, und daß dies im Mollaccord das einfachere ist. Fassen wir in den Proportionen 4 : 5 : 6 und 10 : 12 : 15 den Abstand des vermittelnden als des Verbindungsgliedes ins Auge, so verhält sich 12 : 15 wie 4 : 5 und 10 : 12 wie 5 : 6, jenes bezeichnet im Mollaccord die zweite, im Duraccord die erste, dieses im Duraccord die zweite, im Mollaccord die erste Hälfte. So erscheint der Mollaccord als der umgekehrte, abwärts geneigte Durdreiklang.

Ergänzen wir Zamminer's Ansicht durch die von Hauptmann,

so erhalten wir das was ich von Anfang an als das Wesen der Sache entwickelt habe. Hauptmann sagt: „Die drei Glieder der Proportion im Molldreiklange 10 : 12 : 15 können auf kleinere Zahlen reducirt werden, wenn wir die beiden Verhältnisse 10 : 12 und 12 : 15 voneinander trennen, indem sie dann einzeln durch 5 : 6 und 4 : 5 auszudrücken sind. Diese Verhältnisse bleiben dieselben, wenn wir dafür die Ausdrücke $\frac{1}{6} : \frac{1}{5}$ und $\frac{1}{5} : \frac{1}{4}$ setzen, denn es verhält sich $5 : 6 = \frac{1}{6} : \frac{1}{5}$, und $4 : 5 = \frac{1}{5} : \frac{1}{4}$. Durch die letzte Bezeichnung ist aber für die Proportion 10 : 12 : 15 in kleineren Zahlen ausgedrückt $\frac{1}{6} : \frac{1}{5}$ und $\frac{1}{5} : \frac{1}{4}$ ein gemeinschaftliches Mittelglied gefunden und es wird nun für den Molldreiklang die Proportion $\frac{1}{6} : \frac{1}{5} : \frac{1}{4}$ oder zusammengezogen $\frac{1}{6 : 5 : 4}$ zu setzen sein, ein Ausdruck in welchem wir die Verhältnisse des Durdreiklangs, der sich mit $\frac{4 : 5 : 6}{1}$ bezeichnen läßt, in entgegengesetzter Ordnung wieder erhalten, sowie beide gegeneinander auch als positive und negative Potenz auszudrücken sein würden; denn es ist

$$4 : 5 : 6 = \frac{4 : 5 : 6}{1} = (4 : 5 : 6) + 1$$

$$10 : 12 : 15 = \frac{1}{6 : 5 : 4} = (6 : 5 : 4) - 1$$

In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht sich aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinn des Ausdrucks ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide gegen den strebenden Lebensbaum finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder."

Werfen wir noch einen Blick auf die Zahlen die in beiden Accorden vorkommen, so sind es 1, 2, 3 und 5 und deren Multiplicationen untereinander, dieselben Zahlen die wir am Beginn der Reihe erblicken welche das Gesetz der Blattstellung und damit der organischen Gestaltung im Pflanzenreich bestimmen, es sind Zahlen dadurch entstanden daß wir stets die zwei vorhergehenden zusammen die dritte bilden lassen. Die einfachsten organischen Verhältnisse und deren Complicationen müssen aber im Reich der Tonkunst walten, weil das Mannichfaltige größtentheils nacheinander, nicht nebeneinander sich entfaltet und rasch am auffassenden Sinn vorübereilt.

Es war zu erwarten daß Zeiſing, der gerade das Proportionsgeſetz im Schönen aufzufinden ſich mit ſo glücklichem Erfolg zur Aufgabe gemacht, die Lehre vom goldnen Schnitt auch auf den Accord anwenden werde. In der That macht Zeiſing darauf aufmerkſam daß nicht die einfachſten Verhältniſſe als ſolche die ſchönſten ſind, ſondern daß die Mannichfaltigkeit mit der Einheit verſchmelzen muß und daß nur die Vermittelung beider Elemente äſthetiſch befriedigt. Warum wäre auch ſonſt der Dreiklang anmuthiger als der einfachere Zweiklang von Tonica und Dominante? Warum wären ſonſt die bloſen Octaven zu eintönig? Warum können Quinte, Quarte, Terz nicht zum Schluß gebraucht werden und erſcheinen dadurch noch der Auflöſung bedürftig, während ſich doch minder einfache Zweiklänge, e + c̄, es + c̄ zu Schlußaccorden verwenden laſſen? Jener iſt die kleine, dieſer die große Sext, erſtere dem Dur, letztere dem Moll angehörig; das Verhältniß 5:8 iſt das der erſtern, das Verhältniß 3:5 das der zweiten. Es ſind die Zahlen des goldnen Schnitts, doch wenn wir 13 durch 5 und 8, und wenn wir 8 durch 3 und 5 theilen, ſo iſt dort der Minor, hier der Major um ein wenig zu groß, und haben wir zwei Schwankungen des idealen Verhältniſſes, auf welchen zwei Hauptdifferenzen der realen Erſcheinungen in der optiſchen und akuſtiſchen Welt beruhen, nämlich dort der Unterſchied zwiſchen dem männlichen und weiblichen Typus, hier der Unterſchied zwiſchen dem Dur- und Mollzweiklang: denn die Realiſation unſers Verhältniſſes am männlichen Körper und in dem Durzweiklang entſpricht dem Verhältniſſe von 5:8, und die Realiſation am weiblichen Körper und im Mollzweiklange dem Verhältniſſe von 3:5, d. h. im männlichen und im Durtypus kommt die Abweichung vom reinidealen Verhältniß dem der Einheit näherliegenden Minor, dagegen im weiblichen oder Molltypus dem der Zweiheit näherliegenden Major zugute; dort wird das Normale zu Gunſten der Gleichheit, hier der Verſchiedenheit modificirt.

Hätte man die Tonleiter ſo bilden wollen daß man die Stufen von einer Octave zur andern einfach mittels fortgeſetzter Zweitheilung durch acht Töne beſtimmt und die Intervalle gleich gemacht hätte, ſo wäre bei dieſem abſtract einfachen Verfahren keine Harmonie möglich geworden, weder die Terz noch die Quint hätten eine Stelle gefunden. Man wählte alſo kein bloſes Nebeneinander, ſondern man beſtimmte die einzelnen Töne nach ihrer Wechſelbeziehung zueinander, ſodaß durch die Verhält-

nißmäßigkeit die Einheit im Unterſchiede waltet. Man erbaut die Tonleiter ſo, daß man zwiſchen dem Grundton und der Octave die oben angeführten Accordtöne feſtſetzt, daß man das Intervall von der Octave abwärts zur Quinte auch vom Grundton aufwärts als Quarte annimmt, und daß man auf der Dominante nun ebenfalls den Accord der Terz und Quinte aufbaut, wodurch die Zwiſchenräume zwiſchen der Sext und Octav, der Prime und Terz ausgefüllt, die Septime und die Secunde beſtimmt werden. Es käme nun darauf an für jeden dieſer Töne Dur- und Mollaccorde zu finden; dadurch würde aber das Tonſyſtem reicher an Tönen werden als wir leicht behalten und unterſcheiden können, und man griff daher zu dem Ausweg daß man die Octave ganz rein beſtimmte, innerhalb derſelben aber die Töne bald um ein weniges erhöhte bald erniedrigte, und ſo es möglich machte einen und denſelben für die verſchiedenſten Verbindungen zu verwenden. Kleine Abweichungen von der Strenge der Verhältniſſe vermag unſer Ohr ſo wenig wie unſer Auge zu unterſcheiden. Zwei Töne von 400 und 600 Schwingungen klingen gut miteinander, und trifft die zweite und dritte Schwingung ſtets ganz genau zuſammen; es geſchieht dies 200 mal in einer Secunde; machte nun auch der höhere Ton eine Schwingung weniger, ſo würde ſeine dritte, ſechste zur zweiten, vierten des erſten ein ganz klein wenig nachfolgen, für 200 Zuſammentreffungen würde die Differenz der Zeit $^1/_{400}$ einer Secunde, für jede einzelne Schwingungsverbindung alſo $\frac{1}{400 \cdot 200} = \frac{1}{800000}$ Secunde betragen, ein Unterſchied der für unſere Organe kein wahrnehmbarer iſt. Auf dieſe Art nun hat man 7 ganze und 5 zwiſchen ihnen liegende halbe Töne innerhalb der Octave gewonnen, und da man mit 16,5 Schwingungen in der Muſik beginnt und mit 4224 endigt, ſo erhalten wir für die Orgel $9 \cdot 12 = 96$, für das Clavier $8 \cdot 12 = 84$ Töne, jene hat 9, dieſes 8 Octaven, die Orgel beginnt tiefer. Dieſe 96 Töne nun ſind auch für die andern Inſtrumente angenommen worden, wenn auch lange nicht alle, aber die vorkommenden ſind ihnen entnommen; ein Ton von 440 Schwingungen (A) iſt zum Regulator der Stimmung gemacht worden. Alle Töne innerhalb der Octave ſind etwas erhöht oder erniedrigt, doch Quarte und Quinte am wenigſten; man nennt dieſe Stimmung die gleichſchwebende Temperatur; ſie iſt zu Ende des 17. Jahrhunderts aufgeſtellt, durch d'Alembert

und Lambert vertheidigt worden. Sie macht es möglich mittels der 84 Taſten des Claviers auf jeden Ton alle Accorde zu erbauen, oder aus allen Tonarten mit gleicher Reinheit zu ſpielen. Die Namen der ganzen Töne ſind bekanntlich C D E F G A H C, die dazwiſchenliegenden halben haben doppelte Namen, je nachdem ſie von dem niedern erhöht oder von dem hohen vertieft angenommen werden: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais; Des, Es, Ges, As, B.

Es iſt nicht unwichtig dies kunſtreiche Tonſyſtem im Auge zu haben um die Ueberzeugung daß die Kunſt nicht Wiederholung und Nachahmung eines Gegebenen, ſondern freie Idealſchöpfung auf Grundlage der Naturgeſetze iſt, durch Betrachtung der Muſik, wo dies am deutlichſten zu Tage kommt, auch für die übrigen Künſte zu befeſtigen und durch den Schein ſich nicht beirren zu laſſen. Unſere Tonreihe iſt kein bloſes Nebeneinander, wird nicht durch abſtract gleiche Abſchnitte gebildet, ſondern durch das harmoniſche Verhältniß beſtimmt, ſodaß in der Mannichfaltigkeit die Beziehung der Unterſchiede und damit die Einheit herrſcht. Bei zu nahen Tönen käme der Unterſchied nicht zu ſeinem Recht, und ebenſo fehlte die Klarheit der vermittelnden Beziehung, die Einfachheit des Schwingungsverhältniſſes.

Tonica nennen wir den Grundton von welchem eine Tonreihe anhebt; wir beſtimmen danach das Muſikſtück, wenn wir ſagen es gehe aus A-dur, C-moll u. ſ. w. Zum Grundton kehrt die Bewegung zurück, um ihn kreiſt ſie wie eine Spirallinie um den Mittelpunkt, ſeine Lage bedingt daher die Höhe des Ganzen und ſeine häufige Wiederkehr prägt demſelben den eigenthümlichen Charakter auf, und da beſtimmte Töne auf Blas- oder Saiteninſtrumenten beſonders hell und voll erklingen, da die größere Höhe ſtets eine größere Spannung und Lebensenergie bekundet, ſo ergeben ſich daraus kleine Verſchiedenheiten der Tonarten, und es wird möglich eine Melodie durch Ausweichung aus einer Tonart in die andere in anderer Färbung oder Beleuchtung zu wiederholen, und es beſteht die Kunſt der Modulation darin ein Muſikſtück aus einer Tonart in andere überzuleiten und eine reiche anmuthige Mannichfaltigkeit dadurch zu erlangen, während man zuletzt zum Ausgangspunkt wieder zurückkehrt.

Man hat vielfach geglaubt den Tonarten ganz beſondere Eigenthümlichkeiten zuſchreiben zu müſſen, die eine für dieſe, die andere für jene ſpecielle Empfindung empfehlen zu ſollen. C-dur ſoll beſonders unſchuldig, A-dur zufrieden, D-dur triumphirend,

H-dur eiferſüchtig, Es-dur liebevoll, H-moll ſtillgeduldig, D-moll ſchwermüthig weiblich, Gis-moll griesgrämig, C-moll ſehnſüchtig klingen. Mir hat dies nie einleuchten wollen, die Melodie, nicht der Ausgangston als ſolcher bedingt mir den Charakter des Muſikſtückes, und ich glaube daß die Theoretiker welche das Weſen einer Tonart bezeichnen wollen, ſich dabei von dem Eindruck eines in derſelben componirten Werkes leiten ließen, ohne an die vielen andern zu denken die in derſelben möglich oder vorhanden ſind. Wie möchte ſonſt Schubert die Tonart E-moll einem Mädchen vergleichen welches weißgekleidet nur eine rothe Schleife am Buſen trägt, und Schilling von derſelben ſagen ſie drücke bedingtes Leben, die Klage des Mitgefühls und Jammer über Mangel an Kraft aus? Von E-dur ſagte Mattheſon es drücke eine tödtliche Traurigkeit und die Verzweiflung hoffnungsloſer Liebe am beſten aus; Schilling dagegen: Zu Schmerz und Leid iſt E-dur nie geſtimmt; die Freude lacht und es iſt ein Aufjauchzen zu lautem Jubel. Schilling hört in G-moll das mürriſche Nagen am Gebiß der Selbſtanklage, Mattheſon den allerſchönſten Ton, der eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit ſich führt. — Als das petersburger Opernorcheſter um ½ Ton höher geſtiegen war wie das pariſer, hätte das dortige C-dur in Paris wie H-dur klingen müſſen. Seit der gleichſchwebenden Temperatur erhebt ſich über jedem Ton eine abſolut gleiche Stufenfolge, ſind alle Durharmonien von gleicher Reinheit, aber wir können mit Zamminer annehmen daß durch unſere Inſtrumente und deren Stimmung das Ohr ſich vorzugsweiſe an C-dur gewöhnt hat, in ihm den Ausdruck des einfach Klaren, Entſchiedenen und Kräftigen findet, daß unſerm Gefühle danach die von hier entferntern Töne und Harmonienverhältniſſe ſich zum Ausdruck anderer, ja gegentheiliger Empfindungen bieten; ein Uebergang aus C-dur in das nahverwandte G-dur trägt ein weit ruhigeres Gepräge als der in das weit abweichende H-dur. Die Griechen benannten die Tonarten nicht wie wir nach dem Grundton, ſondern nach Ländern wo ſie urſprünglich geherrſcht haben ſollten; die doriſche war z. B. unſer D-moll. Nun ſollte nach der Ueberlieferung der Alten die lydiſche Tonweiſe zartklagender, die äoliſche mehr üppiger Art ſein, die phrygiſche wildbegeiſternd, die ioniſche wollüſtig weich, die doriſche männlich ernſt. Sicherlich rührte das nicht von den Anfangstönen, ſondern von der Melodie, dem Rhythmus, ja dem Inhalte des

Gedichtes her, welcher von Musik und Tanz begleitet ward; es war die Weise der ionischen, dorischen, phrygischen Kunstrichtung die man bezeichnete, und wollte man sich einer solchen anschließen, so begann man mit dem dort beliebten Grundtone. Es wird erzählt Pythagoras habe einst einen jungen Mann von Eifersucht, Musik und Wein so erhitzt gefunden. daß derselbe im Begriff gestanden Feuer an der Wohnung seiner Geliebten anzulegen; da habe der Philosoph ihn dadurch zur Besonnenheit zurückgebracht, daß er eine Flötenspielerin die phrygische Weise mit der dorischen vertauschen ließ. Schwerlich hätte es einen großen Effect gemacht, wenn hier dieselbe Melodie aus D-moll statt aus E-moll geblasen worden wäre; aber ein dorisches Lied hatte ein langsameres Tempo, einen ruhigern Rhythmus, eine sich nicht so sprungweis bewegende Melodie als ein phrygisches, und der männlich ernste Inhalt desselben trat mit der Tonweise vor die Seele; auf diesen Umständen beruhte die Wirkung.

Indem wir uns nun der Betrachtung der Melodie zuwenden, schließen wir die vorläufige Darstellung der harmonischen Grundlage unserer Musik mit den Worten von Leibniz: „Der Genuß der Musik ist eigentlich nur eine unbewußt verlaufende arithmetische Thätigkeit des Geistes; denn es irren diejenigen sehr welche glauben alles was in der Seele vorgeht müsse nothwendig auch zum Bewußtsein kommen. Obgleich also die Seele nur unbewußt die Zahlen erfaßt, empfindet sie dennoch die aus dieser Beschäftigung hervorgehende Wirkung, angenehm bei den Consonanzen, unangenehm bei den Dissonanzen."

So richtig hier unser ästhetisches Wohlgefallen am Klang und Zusammenklang erklärt ist, für das Wesen der Musik reicht dies aber nicht aus, nur die Schale, nicht der Kern ist damit gedeutet. Die Zahlenverhältnisse selbst sind nicht das Bezeichnete, sondern das Zeichen und Mittel. Mit Recht sagt darum Schopenhauer: „Wäre die Musik nichts weiter, so müßte die Befriedigung die sie erregt, derjenigen ähnlich sein die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein mit der wir das tiefste Innere unsers Wesens zur Sprache gebracht sehen." Als dies tiefste Innere haben wir den idealen Lebensgrund der Dinge bezeichnet und entwickelt daß ein der Idee gemäßes Werden, der organische Entwickelungsproceß des Seins durch die Tonkunst dargestellt, in der Folge von Tonbewegungen der Verlauf einer Gemüthsbewe-

gung abgeſpiegelt und zur Schönheit verklärt offenbar werde. Iſt Klang und Harmonie der Leib, ſo ergibt ſich die Melodie als die Seele der Muſik. Den Lebensgrund der Welt nennt Arthur Schopenhauer bekanntlich Willen, und demgemäß ſagt er weiter: „Wie nun das Weſen des Menſchen darin beſteht daß ſein Wille ſtrebt, befriedigt wird und von neuem ſtrebt, ja ſein Glück und Wohlſein dieſes iſt daß jener Uebergang vom Wunſch zur Befriedigung und von dieſer zum neuen Wunſch raſch vorwärts geht, da das Ausbleiben der Befriedigung Leiden, das des neuen Wunſches leeres Sehnen, Langeweile iſt, ſo iſt dem entſprechend das Weſen der Melodie ein ſtetes Abweichen, Abirren vom Grundton auf tauſend Wegen, nicht nur zu den harmoniſchen Stufen, ſondern zu jedem Ton, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgeſtaltete Streben des Willens aus, aber immer auch durch das endliche Wiederfinden einer harmoniſchen Stufe und noch mehr des Grundtons die Befriedigung." Die Muſik gibt den innerſten aller Geſtaltung vorhergängigen Kern oder das Herz der Dinge, wie wir ſagen die organiſche Bewegung des Seins, durch welche alle beſondern Geſtalten entſtehen; die Welt betrachtet Schopenhauer als die Objectivation oder Erſcheinung und Verkörperung des Willens; die muſikaliſche Darſtellung von Willensregungen wird alſo der anſchaulichen Form von Begebenheiten oder Gegenſtänden analog ſein; aber dies muß, ſetzt der Denker hinzu, aus der unmittelbaren Erkenntniß des Weſens der Welt hervorgehen und darf nicht mit bewußter Abſichtlichkeit durch Begriffe vermittelte Nachahmung ſein, ſonſt ſpricht die Muſik nicht das innerſte Weſen aus, ſondern ahmt nur ſeine Erſcheinung ungenügend nach. Hatte Leibniz geſagt: Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae, ſo wendet dies Schopenhauer für ſeine höhere Anſicht folgendermaßen: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animae. In der That iſt alle Kunſt die Veranſchaulichung derſelben Wahrheit welche der Geiſt durch die Philoſophie ſich denkend klar macht: wie der Gedanke die Wirklichkeit nach ihrem Weſen und Werden auffaßt und die Idee als das Princip von beidem erkennt, ſo iſt die Plaſtik ſinnenfällige Darſtellung der Idee in räumlich bleibender Geſtalt, die Muſik in zeitlich werdender Bewegung; die Poeſie wird endlich die Idee in der Form des Ge-

dankens ſelbſt ausſprechen, wie ſie Princip des Seins und Werdens iſt und dies im Verlauf von Begebenheiten und Gefühlen zu veranſchaulichen, durch Bildlichkeit und im Wohlklang der Rede empfindlich zu machen wiſſen.

Um den Begriff der Melodie zu gewinnen erinnern wir uns daran daß der freie Fortgang der Töne durch unſer Tonſyſtem ſchon an ein Geſetz gebunden iſt, indem nur diejenigen Töne verwerthet werden welche nach den harmoniſchen Verhältniſſen als für ſie wichtige und wohllautende beſtimmt ſind. Wie die Natur eine Stufenreihe der Weſen zeigt, ſo die Muſik eine ſolche der Töne; wie ein Typus auf den andern, ſo iſt ein Ton auf den andern bezogen. Wir können vorläufig ſagen: Harmonie iſt ein Zuſammenklang, Melodie eine Folge wohlklingender Töne; das Sinnliche des Wohllauts beruht auf dem Sinnigen des Begriffs; Harmonie iſt in eins geſetzte Melodie, Melodie entfaltete Harmonie.

Suchen wir nun die Elemente der Melodie zu ergründen um allmählich zu ihrem vollen Begriff aufzuſteigen, ſo beachten wir zunächſt daß wir nacheinander folgende Töne durch Stärke, Dauer, Höhe und Tiefe unterſcheiden. Selbſt wenn ſie in gleicher Höhe, gleichlang und gleichſtark erklängen, würden wir bald einen jambiſchen bald einen trochäiſchen Gang in ſie hineineinlegen, bald den zweiten und bald den erſten accentuiren, wie wir denn das Tiktak der Uhr bald Tiktak bald Tiktäk, und zwar nach Willkür hören. Wir eilen oder verweilen mit unſern Gedanken nach unſerm Intereſſe an einer Sache, wir legen Gewicht oder Nachdruck auf Dinge und Worte, unſere Willensenergie ſpricht ſich rhythmiſch aus. In allem Werden herrſcht Urſache und Wirkung, Bedingendes und Bedingtes, und durch den Pulsſchlag des Lebens, durch Aus- und Einathmen, durch Anſpannung und Ablaſſung, Aufregung und Beruhigung iſt uns ein rhythmiſcher Wechſel eingeboren. Wir verlangen ihn und finden ihn auch in der Muſik; eine völlige Gleichartigkeit wäre Gebundenheit, die der Freiheit des Schönen und der Natur der Dinge wie des Geiſtes widerſpräche.

Durch Accent und Lage unterſchiedene aber gleichlang gehaltene Töne bezeichnen einen feſten und ruhigen Gang, wie im canto fermo der Kirchenmuſik; ein katholiſcher Aeſthetiker hat dies Anfängliche damit rechtfertigen wollen daß jede Silbe der Offenbarung gleich wichtig ſei und die Muſik die Worte alſo in gleicher Länge der Silben ſingen müſſe. So mechaniſch nehme

ich die Inſpiration nicht, und ſehe darin einen Rückſchritt, wenn man im proteſtantiſchen Choral zu jener eintönigen Weiſe zurückkehrte, einen Fortſchritt wenn man jetzt der Melodie ihren freiern Rhythmus wiederzugeben ſucht.

Die Bewegung wird eine rhythmiſche, wenn die Zeitdauer der Töne an gewiſſe Verhältniſſe gebunden wird und dieſe in einer gleichen oder ſymmetriſchen Verbindung wiederkehren. Rhythmus iſt ſtets eine Einheit mehrerer Töne, die ſich aufeinander beziehen; das Folgende erſcheint von dem Vorhergehenden, das Zukünftige von dem Gegenwärtigen abhängig, und ſo entwickelt ſich im Spiele der Wellen ein ſtetiger Fluß, und wie in der Harmonie das gleichzeitig Unterſchiedene, ſo wird im Rhythmus das nacheinanderfolgend Unterſchiedene zur Einheit verknüpft, Sonderung und Einung zeigen ſich auch hier. Die Kunſt als die das Mannichfaltige beherrſchende Einheit muß eine Wechſelbeziehung und Ordnung in die Bewegung bringen, und dies geſchieht durch das Zeitmaß. Um Regelmäßigkeit und Ordnung in das Unbeſtimmte der Dauermöglichkeit zu bringen, nimmt die Muſik jedesmal eine beſtimmte Dauer als ganzen Ton, und bezieht alle Töne darauf, indem ſie entweder dieſelbe Zeit gleichfalls ausfüllen oder ihre Dauer wiederholt durch Zweitheilung beſtimmt wird, ſodaß wir halbe, Viertheil-, Achttheil-, Sechzehntheil-, Zweiunddreißigtheiltöne gewinnen. Nur ſelten wendet man auch die Dreitheilung in Triolen an, man verlängert lieber einzelne Töne um die Hälfte. Durch die Zweitheilung wird eine leichtfaßliche Ueberſichtlichkeit erwirkt. Auch die Poeſie hat einen Wechſel von betonten und unbetonten Silben, von Längen und Kürzen; ſie rechnet zwei Kürzen der Länge gleich, geht aber in der Theilung nicht weiter, der Ton iſt hier ſtets ja auch im Wort Gedankenzeichen. Der regelmäßige Wechſel der Längen und Kürzen bewirkt einen aufſteigenden oder abfallenden Gang, je nachdem die betonte Länge die Kürze zu ſich heranzieht oder von ſich entläßt; ſo iſt das Heute das Ziel und Reſultat der Vergangenheit und die Mutter der Zukunft. Zwei Kürzen vor oder nach der Länge beſchleunigen die anapäſtiſch vordringende oder daktyliſch abrollende Bewegung. Auch die Poeſie bildet Reihen aus wechſelnden Spondäen und Trochäen, Daktylen, Jamben und Anapäſten, ſie ſtellt Trochäus und Jambus aneinander zum Choriamb, und gibt dem abſinkenden Trochäus einen neuen Aufſchwung in einer angefügten Länge, dem aufſtrebenden

Jambus einen verhallenden Nachschlag in einer Kürze. So bildet die Musik rhythmische Reihen in einem Wechsel langer und kurzer Noten, und wie die Tonfolge von einem Grundton sich erhebt und wieder zu ihm zurückkehrt, so treten aufsteigende und absinkende Rhythmen symmetrisch zusammen, und der eine Gang wird das Gegenbild des andern. Auch die Poesie geht in längern Versen zu größerer Freiheit fort und gestattet Auflösung der Länge in zwei Kürzen, oder eine Länge für zwei Kürzen, wenn auch nicht überall. So besteht der Hexameter aus sechs Gliedern die das Maß von je zwei Längen haben; die erste Silbe muß stets eine betonte Länge sein, die zweite Stelle kann durch eine Länge oder durch zwei Kürzen ausgefüllt werden. Solche Gruppenbildung führt die Musik im Takte weiter und freier durch.

Der Takt ist ein stetiges Maß, der Rhythmus die Art der Bewegung in ihm. An die Stelle der Wiederkehr der nämlichen Längen und Kürzen tritt der Takt, ein stets wiederkehrendes Zeitmaß von bestimmter Dauer, das aber beliebig durch Längen oder Kürzen ausgefüllt werden kann. Ein einziger ganzer oder halber Ton kann den ganzen Takt einnehmen, ebenso aber auch sechzehn oder acht Sechzehntheile oder eine Mischung von Viertheilen, Achttheilen, Sechzehntheilen u. s. w. Dadurch wird der Musik ein großer Wechsel in verlangsamter und beschleunigter Bewegung möglich, zugleich aber kommt ein fester Halt, eine unverrückbare Gleichheit, ein Ebenmaß zur Geltung. Der Takt folgt dem Gang der Melodie und schmiegt sich ihm an, er hält aber zugleich die Einheit im Ganzen unter der Form des stets wiederkehrenden Gleichmaßes fest. So sind die Säulen eines Tempels von gleicher Stärke, ihre Zwischenräume von gleicher Weite, so wiederholen sich Fenster und Fensterscheiben, ja die einzelnen Quadersteine an gewissen Theilen eines Gebäudes erscheinen einander gleich. Hier zeigt sich die schaffende Thätigkeit des Geistes, die ihr Gleichmaß in die Zeitfolge bringt, wie die Ordnung in der Natur das Werk des ordnenden Verstandes ist. Ohne den Takt einzuhalten wäre es nicht möglich verschiedene Melodien harmonisch miteinander zu verbinden und doch jeder den eigenthümlichen Rhythmus zu bewahren.

Die Takte sind aber nicht blos dem Auge durch die Striche zwischen den Noten, sie sind auch dem Ohr dadurch markirt daß stets der erste Ton eines jeden den Accent hat, die Accente also in festen Zeitabständen stets wiederkehren, mögen nun viele oder

wenige Töne zwiſchen ihnen erklingen, mögen ſie nun auf langen oder kurzen Noten ruhen. Jeder Takt erſcheint als ein Glied des Ganzen dadurch daß es in ihm ſich abſpiegelt, daß der Wechſel von Anſtreben und Nachlaſſen, von Hebung und Senkung, der im Begriff des Rhythmus und im ganzen Muſikſtück liegt, in jedem einzelnen Takt waltet. Bezeichnen wir die Hebung als Arſis, die Senkung als Theſis, ſo fällt jene mit dem Accent oder dem Anfang zuſammen. Der Takt wird dadurch in ſich ſelbſt getheilt, doch geht die Gliederung nicht leicht über die Zwei- und Dreitheilung und deren Combinationen hinaus, damit die erſtrebte Ueberſichtlichkeit nicht wieder verloren oder erſchwert werde. Man kann auf eine Arſis eine oder zwei gleichlange Theſen folgen laſſen, dadurch entſteht ein zweigliederiger oder dreigliederiger Takt; nimmt man die doppelte Zahl von Gliedern, ſo wird er wieder in zwei Hälften zerlegt und erhält der dritte oder vierte Theil einen leichten Accent. Wir haben auf dieſe Weiſe $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$ oder $^3/_8$ Takte, gerade oder ungerade Taktarten, je nachdem die Zahl 2 oder 3 ihnen zu Grunde liegt. Wie mit der Zahl 6 die Conſonanz endigt, ſo auch die Verbindung der Theile im Rhythmus. Der gerade Takt iſt ruhiger als der ungerade, im $^3/_4$ Takt wird der erſte Theil accentnirt, der zweite hat ſchwache, der dritte halbſtarke Betonung, das gibt den Ausdruck hüpfender, ſich um ſich ſelbſt herumſchwingender, auf- und abgehender Bewegung. Durch den Takt kommt eine gleiche Bewegungsweiſe in das Ganze; wie ſie einmal angeſchlagen war wird ſie feſtgehalten und durchgeführt, aber innerhalb ihrer hat die individuelle Freiheit Spielraum. In muſikaliſchen Werken tritt auch Taktwechſel ein, gleichwie auch uns unter veränderten Verhältniſſen eine neue Art der Lebensführung möglich iſt. So ſingt Beethoven die Schilderung Italiens in Goethe's Lied in dem ruhigen Zweivierteltakt, den Ausdruck der Sehnſucht in dem Dahin! dahin! am Schluſſe aber im Sechsachteltakt. Die Combination der rhythmiſchen Verhältniſſe iſt an die Wiederkehr der Accente auf die guten Takttheile gebunden, die Muſik geſtattet aber die einzelnen Takttheile aufzulöſen, zuſammenzuziehen, auch durch Momente des Schweigens und der Sammlung in ſich, durch Pauſen auszufüllen, ja einen Ton aus einem Takt auch in den andern hinüberzuziehen. Die Markirung durch den Accent gewinnt dann etwas Schwebendes, ſie iſt ſchwächer als ſonſt am Beginn, ſtärker als ſonſt am Ende eines Taktes.

Vortrefflich hebt Lotze in der Abhandlung über die Bedingungen des Kunstschönen hervor daß unsere sinnende Beobachtung der Welt drei Mächte sich ineinander zum Laufe der Dinge verschlingen sieht: allgemeine Gesetze, theilnahmlos für jede einzelne Gestalt des Erfolgs, eine Fülle lebendiger Wirklichkeit, die mit wunderbaren eingeborenen Trieben der Gestaltung und innerlicher Regsamkeit diese starren Schranken überwebt, und endlich die Spur eines ordnenden Gedankens, der alles einem gemeinsamen Ziele zuführt. Daraus entwickelt er die Bedeutung des Taktes: „Die Natur der Töne, deren Auffassung für uns stets einen Zeitraum füllt, läßt jene Gesetze sogleich als die beherrschenden Mächte der Zeit erscheinen, in deren gleichgültiger Ausdehnung die einzelnen Klänge, um ihr ausdrucksvolles Spiel zu entfalten, kommen und gehen. Neben dem Entwickelungsgange der Melodie bilden die Schläge des Taktes die stets begleitende Erinnerung an das allgemeine Schicksal, dessen abgemessene Kreisungen alle Wirklichkeit hervorrufen und hinwegraffen ohne für die eine mehr Vorliebe zu zeigen als für die andere. Und eben deswegen bedarf der Takt häufig einer Verschleierung; sein starkes Hervortreten, sodaß er sich zum Rhythmus des Ganzen aufdrängte, würde übel zu dem Sinne eines Chorales stehen, in dessen Tönen ja keine hinfällige unter andere Gesetze gebundene Wirklichkeit, sondern die Fülle des höchsten einigen Seins selbst sich entwickeln soll. Desto entschiedener, obwol nur in ernstem und langsamem Gange darf er den starken und festen Grund eines kriegerischen Marsches bilden, in dem der Muth menschlicher Begeisterung sich gern auf die unwandelbaren Geschicke der Welt stützt. Und so mag er denn ungebunden herrschen in jenen Tänzen in denen jede Selbständigkeit und melodiöse Kraft des einzelnen Gemüths sich der nivellirenden Gemeinheit des alltäglichen Taumels der Dinge überläßt."

Der Rhythmus wird schneller oder langsamer je nachdem viele oder wenige Töne auf einen Takttheil oder Takt kommen. Und wenn in allen Takten auch die Bewegung von der Höhe der Gegenwart fort und niederrollt, so läßt sich die Anziehung eines Höhenpunkts, der nach einem Ziel hinstrebende Gang dennoch dadurch ausdrücken daß man nicht mit dem ersten guten Theile eines vollen Takts beginnt, sondern mit einem Vorschlag, mit einer unbetonten Auftaktnote, von der aus man sich zum

erſten Accent hinanſchwingt, wodurch ſtatt des trochäiſchen oder daktyliſchen Ganges ein jambiſcher oder anapäſtiſcher gewonnen wird.

Betrachten wir ein ſchwingendes Pendel, ſo ſehen wir wie es von ſeiner Höhe aus mit wachſender Geſchwindigkeit in Gang kommt, und durch dieſe beſchleunigte Bewegung über den Ort der Ruhe, wo es nach dem Geſetz der Schwere verharren würde, wieder emporgetrieben wird; aber durch die entgegenwirkende Schwere, die den abwärts gerichteten Gang beſchleunigte, wird der aufwärts ſtrebende ſtetig verlangſamt, bis auf der Höhe ein Moment des Gleichgewichts eintritt; bei beſtändigem Anderswerden der Bewegung iſt eine Hälfte das ſymmetriſche Gegenbild der andern. Ganz ähnlich iſt der Verlauf einer Welle: die Schwungkraft treibt ſie empor, langſam breitet ſie auf der Höhe ſich aus, und mit wachſender Geſchwindigkeit ſenkt ſie ſich wieder. In dieſem Rhythmus, auf welchem jeder einzelne Ton beruht, haben wir den Keim für den rhythmiſchen Verlauf eines Tonwerks; es iſt ein Auf- und Abwogen, ein Anſtreben und Zurückſinken, ein Ringen und Fortſchwingen von dem Errungenen aus, und wie in der Architektur im Nebeneinander, waltet in der Muſik die Symmetrie im Vor und Nach, im Auf und Ab. Ein ſchnellerer oder langſamerer Rhythmus zieht ſich durch eine Reihe von Takten hindurch und macht ſie zu ſeinen Gliedern; jeder Takt iſt mit eignem Rhythmus in ſich und für ſich begabt, wie jedes Glied des menſchlichen Leibes organiſch iſt; aber wie die rechte Seite erſt ſchön wird indem ſie in der linken ihr Gegenbild hat und nun die Verſchiedenheit des Auges, des Ohrs, des Arms, die uns ſtören würde wenn ſie allein bliebe, ſich dadurch der herrſchenden Einheit unterordnet daß alles Beſondere in gleichem Abſtand von der Linie der Mitte auf beiden Seiten wiederholt wird, ſo wird auch die für ſich vielleicht unregelmäßige rhythmiſche Reihe nun als ein Satz behandelt, der ſeinen direct oder wie im Spiegelbilde ihn wiederholenden Gegenſatz erhält, und dadurch tritt eine den Wechſel durchwaltende Einheit hervor, und das Irreguläre regulär ſich entgegengeſetzt bildet ein ſymmetriſches Ganzes, gleichwie zufällige Formen centralſymmetriſch wiederholt im Kaleidoſkop zu einem gefälligen Sterne werden. So entſteht aus Satz und Gegenſatz eine Periode, und eine Periode, dem Verlauf der Welle oder der Pendelſchwingung gleich, reiht ſich an eine neue, die von der erſten bedingt und unterſchieden iſt, die wieder in eine andere übergeht. Endlich folgt

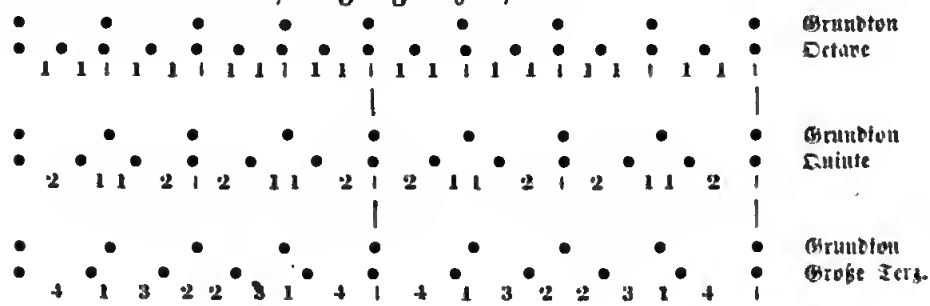
auf den ersten Theil des ganzen Tongebäudes ein zweiter, der das dort Begonnene erweitert und fortsetzt, der sich an Ausdehnung ihm gleichstellt, und wenn nicht die Wiederholung des ganzen ersten Theiles abschließt, sodaß der zweite als Mitte zwischen zwei Gleichen steht, so muß der zweite selbst gegen sein Endhin in klarer Erinnerung das Anfängliche und Hauptsächliche des ersten wieder aufnehmen.

Wie der erste Theil einer Schwingung beschleunigte oder ansteigende Bewegung ist, so drückt der erste Satz einer Periode Spannung, Erwartung, Anstreben aus, und der zweite symmetrische gibt die Befriedigung, Lösung und Beruhigung; so erscheint auch der ganze erste Theil mehr erregt, erwartungsvoll vordringend, der zweite aus der Bewegung wieder zur Ruhe lenkend, ausgleichend, versöhnend. Wenn dann auch die stürmenden Wellen des ersten Theils von neuem anschwellen und höher und höher steigen, so tragen wir das Bewußtsein der erlangten Versöhnung in diesen wiederholten Kampf und fühlen uns jetzt durch das Ganze nicht beunruhigt, sondern emporgetragen und erhoben.

Es ist nicht immer die gleiche Länge der Glieder nöthig, Gewicht und Kraft, die intensive Größe vertritt die extensive und hält ihr die Wage. Je höher der Organismus steigt, desto weniger läßt sich die Freiheit des individuellen Lebens an die abstracte Regelmäßigkeit des Krystalls binden; aber das Gesetz muß er bewahren, sonst wird er verkrüppeln oder verwachsen. Auch in der Architektur verlangen wir die symmetrische Gleichheit nur in der Breitenrichtung, bei der Höhe herrscht Evolution und Proportionalität, die den tragenden Theilen eine größere Ausdehnung zuweist als den getragenen, aber verlangt daß das Kleinere sich zum Größeren wie das Größere zum Ganzen verhält. Auch eine Welle kann steil anbranden und sich dann flach und weit ergießen oder nach breiter Anschwellung jäh abstürzen. Der Inhalt wird die Wahl solcher Formen bedingen. Die Harmonie verlangt gleich der Horizontaldimension die feste klare Regelmäßigkeit, die Entwickelung der Melodie gestattet und fordert gleich der aufsteigenden Verticallinie des Gebäudes größere Freiheit, aber wahre Freiheit, das heißt selbstkräftige Gesetzerfüllung. Wir können auch hier Hauptmann wieder reden lassen. „Daß die Musik zeitlich an dem Hörer vorübergeht, daß wir im Fortgange immer nur das unmittelbar Aneinanderhängende sinnlich vor uns haben, läßt manches Mangelhafte in Form und

Führung eines Tonſtückes überſehen, was in einer zuſammenfaſſenden, wenn wir ſo ſagen dürfen in einer architektoniſchen Vorſtellung des Ganzen für den innern Sinn ſich nicht würde verbergen können. Wie das Schiefe, das Unſymmetriſche und Verhältnißwidrige in ſichtbaren Gegenſtänden, die auf Regelmäßigkeit Anſpruch machen, dem geſunden Auge ſogleich ſtörend entgegentritt, ſo würde auch gleich den Fehlern in der unmittelbaren Accordfolge, das Ungehörige in der modulatoriſchen Dispoſition wie in metriſchen Satzverhältniſſen leicht wahrgenommen werden, wenn der Ueberblick eines größern Zeitganzen in ſeiner Gliederung nicht an ſich ſchon eine ſchwerere Aufgabe wäre als die ein räumlich Gegliedertes in ſeinen Verhältniſſen zu überſchauen. Es iſt aber in der Muſik eine ſolche Architektonik, die hauptſächlich in der regelmäßig metriſchen und modulatoriſchen Beſchaffenheit eines Tonſtücks beſteht, ein ſo weſentliches Erforderniß daß eine muſikaliſche Compoſition uns als Kunſt überhaupt ohne ſie gar nicht anſprechen kann. Für die erſte Wirkung ſcheinen dieſe Bedingungen weniger von beſtimmendem Einfluſſe zu ſein, indem wir auch geſtaltloſe phraſenhafte Productionen ohne verſtändigen Periodenbau, ohne organiſche Einheit des Mannichfaltigen nicht ſelten einen glänzenden Succeß erringen ſehen. In einer dauernden Gunſt haben aber immer nur ſolche Werke ſich erhalten können die abgeſehen von charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten, von melodiſchem und harmoniſchem Reize eine rhythmiſch-metriſche und modulatoriſche Ordnung bewahren, das heißt ſolche die ihre Schönheiten in der Schönheit des Ganzen, in der Wahrheit und vernünftigen Geſetzmäßigkeit der an ſich künſtleriſch gültigen Form tragen."

Wenn ich ſagte daß Melodie entfaltete Harmonie ſei, ſo iſt es nicht unwichtig zu erkennen wie jeder wohllautende Zuſammenklang von Tönen einen eigenthümlichen Rhythmus in ſich trägt. Wir ordnen wieder den Grundton mit der Octave, Quinte und großen Terz zuſammen, und erinnern uns daß jeder Punkt das Eintreten einer Schwingung bezeichnet.



Die eine Schwingung der höhern Octave fällt gerade in die Mitte, die zweite trifft mit der der untern zusammen, ein doppelter und ein einfacher Schlag wechseln regelmäßig miteinander ab; das einheitlich Einfache herrscht noch etwas monoton über den Unterschied und die Mannichfaltigkeit; reicher und voller gestaltet sich schon die Sache bei der Quint. Hier fallen drei Einzelschwingungen zwischen die Doppelschwingung, und die Zeiträume zwischen ihnen sind symmetrisch verschieden; die Schwingungen des Grundtons und der Quinte verlaufen jede für sich in regelmäßiger Gleichheit, aber bei ihrem Ineinanderwirken folgt und geht dem Zusammentreffen eine der drei Schwingungen der Quinte voraus, und zwischen beiden, also innerhalb der zweiten Quintenschwingung, liegt eine des Grundtons in der Mitte; diese mittlere Zeit ist also in zwei Hälften zerlegt, oder wie die unterschriebenen Zahlen andeuten, es wechselt ein doppeltes Intervall, zwei einfache, wieder ein doppeltes, die beiden kürzern stehen symmetrisch in der Mitte der beiden längern. Bei der großen Terz erhöht sich die rhythmische Mannichfaltigkeit; es verfließt längere Zeit bis die Doppelschwingung eintritt, und wir erkennen ganz genau den symmetrischen Gegensatz der nach der Mitte hin und von ihr aus sich rhythmisch entfaltet. Die Periode des Quintenzweiklangs zerlegt sich in vier Theile, deren äußere doppelt so groß sind als die mittlern, wir können sie also durch 6 Einheiten bestimmen, bei der Terz bedürfen wir deren 20. Die kleinste als Einheit zu nehmende Zeit verfließt zwischen der ersten Schwingung der Terz und derselben des Grundtons; eine Schwingung der Terz folgt der andern in der vierfachen Zeit; diese ist durchlaufen, und es folgt in dem vierten Theil dieser Zeit die nun eintreffende Schwingung des Grundtons; es dauert wieder dreimal so lang bis wieder eine Terzschwingung kommt, und dadurch stellt sich nun die zweite Grundtonschwingung in die Mitte der dritten Terzschwingung, und es stehen zweimal 2 Einheiten nebeneinander; es folgen wieder deren 3 bis zur ersten Grundtonschwingung, nach einer tritt dann wieder die Terz ein, und es dauert nun vier Intervallen lang wie am Anfang, bis das Zusammentreffen der vierten Schwingung des Grundtons und der fünften der Terz erfolgt. 4 — 1 — 3 — 2, so vertheilt sich die Zeit in der ersten Hälfte, und von der zweiten Grundtonschwingung aus geht sie umgekehrt fort 2 — 3 — 1 — 4. Auf diesem Rhythmus beruht ein Hauptreiz der Harmonie. Die Stellen

wo alle Schwingungen zusammentreffen, sind natürlich die markirtesten, hier verstärkt eine die andere, und diese Pulse vergleichen sich den accentuirten Takttheilen. Die symmetrische Bewegung zwischen ihnen wiederholt ihre reiche Mannichfaltigkeit, und prägt sie dadurch dem Ohr ein, und Ordnung herrscht in der Fülle.

Angesichts dieser rhythmischen Symmetrie im Accorde erscheint es nicht viel zu viel behauptet, wenn Opelt die Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse begründet wissen will; daß die Musik einzig und allein darauf beruhe, ist das Uebertriebene, weil es die Seele der Melodie außer Augen läßt; aber richtig ist es: „wie die Schönheit des einzelnen Klanges auf der vollkommenen Reinheit und Regelmäßigkeit der ihn bildenden Klangwellen beruht, wie die Töne der einfachen Tonleiter rhythmisch geordnet sind, so beherrscht der Rhythmus auch alle übrigen Elemente und Ordnungen eines musikalischen Kunstwerks. Rhythmische Klangwellenpulse erzeugen die Harmonie der Töne, rhythmisch aufeinanderfolgende Töne und Accorde den wohlgefälligen und nothwendigen musikalischen Takt, rhythmisch geordnete Takte die angenehme Periode, und aus gestörtem Rhythmus entspringt die Dissonanz, der aufregende Takt, die beunruhigende Musik. Wo wie beim heitern Tanz Melodie und Bewegung nur den angenehmen lebenvollen Rhythmen angehören, da wird das Gefühl bis zum Entzücken freudig erregt; wo aber im geraden Gegentheil der Klang-, Takt- und Periodenrhythmus nur in schwer faßlichen Formen erscheint, wo die Dissonanzen herrschen und in aufregender Bewegung einherschreiten, da flieht die Freude und das auf so vielfache Weise bestürmte Gefühl kann bis zur höchsten Unruhe und Erschütterung gebracht werden."

Die Schnelligkeit mit welcher die Accente der ersten Taktnoten aufeinander folgen, bestimmt das Tempo. Instrumente die nur einen oder wenige Töne haben, wie die Trommeln, wirken durch die Angabe der Bewegung mittels Rhythmus und Tempo allein, sie lassen eine beschleunigte oder verlangsamte Bewegung laut werden, die sich uns mittheilt, sodaß wir zum Beispiel danach marschiren und es uns schwer wird einen andern Gang einzuhalten als welchen sie uns angibt. Das Tempo kommt bei der Melodie sehr in Betracht: zu rasch oder zu langsam genommen zerstört es den Eindruck derselben, denn jede Lebenskraft hat ihrer Natur nach einen eigenen Gang, und wer den ernsten Schritt ge-

bengter Trauer in Springen und laufendes Hüpfen verwandelt, wird allerdings eine andere Wirkung hervorbringen, und „Ei du lieber Auguſtin" recht langſam und würdig vorgetragen wird an den Heiligen choralmäßig erinnern können und nicht mehr die Weiſe eines Schelmenliedchens ſcheinen.

Iſt denn gar kein Weg,
Iſt denn gar kein Steg,
Der zurück mich führet in mein Heimatland?

Dieſe ſehnſüchtig bewegten Verſe haben ſchon ein ziemlich raſches Tempo, aber man verdopple ſeine Geſchwindigkeit, und man wird eher eine Aufforderung zum Tanz als eine Klage des Heimwehs zu vernehmen glauben. Aendert man noch die Lage der Stimme, ſo kann man am Ende nach Zerlinchen's koſender Melodie: „Wenn du fein artig biſt" in feierlichem Baß auch ſingen: Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichniß. Man kann es. Daß aber die Melodie die richtige wäre, könnte man füglich nur dann behaupten wenn ſie für jene zärtliche Schalkhaftigkeit doch nicht gepaßt hätte, wenigſtens nicht die völlig entſprechende geweſen wäre. Hätte Hanslik recht, könnte man mit ganz verſchiedenen Texten beliebig wechſeln, ſo hätte Gluck viel vergebliche Mühe aufgewandt, ſo wäre es gar nicht ſo übel daß man Meſſen über die Grundmelodie weltlich frivoler Lieder componirt, und Zamminer dürfte nicht von Ausartung des Geſchmacks reden, wenn ein in Avignon 1835 erſchienenes Werk: Concerts spirituels ou recueil des Motets pour les offices et les saluts des fêtes solennelles den Text Lauda Sion salvatorem zu Mozart's Champagnerlied, Docti sacris institutis zu Leporello's „Keine Ruh bei Tag und Nacht", Inviolata, integra et casta Virgo Maria zu Weber's Jungfernkranz enthält. Mozart war anderer Anſicht. Er kritiſirte einmal eine dem kirchlichen Text unangemeſſene Melodie dadurch daß er ſie zu den Worten ſang: Hol' der Geier, das geht flink! wo ſie denn ganz paſſend erſchien. Händel hat einzelne melodiſche Motive, die ihm lieb waren, in verſchiedenen Perioden ſeines künſtleriſchen Schaffens wieder aufgenommen, aber wenn er ſie aus der Oper ins Oratorium übertrug, ſo geſchah es weil ſein großartig ernſter Sinn ſchon in die weltliche Luſt eine höhere Weihe hineingelegt hatte, und er that es mit ſo feinen und verſtändigen Umbildungen, daß mit dem tiefern Gedankengehalt auch die Form fortwuchs und

zuletzt Leib und Seele völlig einander entsprachen. War das erreicht, dann hat der Meister die Sache stehen lassen.

Käme es auf die Art der Tonfolge nach Höhe und Tiefe nicht an, bestände die ganze Musik nur aus Rhythmus und Tempo, so könnte man auch die C-moll-Symphonie trommeln; man versuche es aber einmal und lasse sie auch von den Instrumenten für die sie bestimmt ist so vortragen daß stets nur eine und dieselbe Note wiederholt wird, und bei aller rhythmischen Schönheit wird das doch viel unerträglicher werden und wir werden weit mehr verlieren als der Fall ist wenn man die melodische Tonfolge bewahrt und den Rhythmus oder das Tempo ändert. Die Melodie entsteht in dem Ineinanderwirken aller dieser Momente, aber die Wahl der Töne nach der Verschiedenheit ihrer Lage, die auf- und abgehende Bewegung von der Tiefe zur Höhe und von der Höhe zur Tiefe ist nicht das kleinste unter ihnen, eher das wichtigste, für geistigen Gehalt und Seelenausdruck bedeutendste.

Jede Stufe unserer Tonleiter ist durch ein harmonisches Moment des in sich abgeschlossenen Systems bestimmt, keine ist für sich allein da, jede weist durch ihre Verhältnißmäßigkeit auf die andere hin, und in dem wechselseitigen Bedingen und Bedingtsein ist ein organischer Zusammenhang aller vorhanden. Wohl kann man mit Hauptmann sagen: „Hier ist menschlich beseelt sich selbst bildende Bildung, vernünftiges Sein und Werden in Klängen und Klangbestimmungen, etwas Höheres als das natürlich Gegebene und künstlich Gemachte."

Wir können uns zunächst auf der Tonleiter von Stufe zu Stufe auf und ab bewegen. Das wird gleich einer geraden Linie einen ununterbrochenen Fortgang, eine stetige ruhige Entfaltung ausdrücken, und unter Umständen kann dies in Verbindung mit andern Tonfolgen charakteristisch wirken, für sich allein aber entbehrt es der Mannichfaltigkeit. Der Aufschwung durch Terz und Quint zur Octave erreicht die Lebensverdoppelung durch die harmonischen Intervallen, er ist ein kühner und directer Gang nach dem Ziel ohne Hinderniß, ohne innere und äußere Hemmung, er hat etwas sieghaft Wohlthuendes, aber auch in ihm kommt der Reichthum des Lebens mit seinen Wechselbeziehungen der Dinge und des Gemüths noch nicht zu seinem Recht. Wir wollen einen Fortgang der zwischen verschiedenen Tonhöhen wechselt, dabei aber doch seine Stetigkeit bewahrt, wir wollen daß

dem ſchnellern und langſamern Rhythmus auch jetzt eine größere, jetzt eine geringere Tonferne entſpreche, wir wollen in der Wellenlinie des ſich Hebens und Senkens das in ſich Gerundete und Fließende genießen. Der Fortgang von einem Ton zum andern wie ſie auf der Tonleiter folgen, iſt ein ruhiges Nebeneinander; der Fortgang zur Terz iſt entſchiedener und beſtimmend. Die kleine Terz drückt noch mehr ein Sehnen und Verlangen aus, Wehmuth und wankende Unruhe, ein Streben das ſich über das Gewöhnliche erhoben, aber ſeinen Zweck noch nicht erreicht hat; die große Terz hat einen dem Ausgangspunkt ſchön entſprechenden und doch nicht zu fernen Ton gefunden, ihr Eintreten charakteriſirt ſogleich die klare helle Durtonart und ihre Activität, während mit der kleinen Terz auch für die Accorde das paſſive Moll geſetzt iſt. Die Quart iſt für ſich ſchwer zu treffen, wenn ſie nicht von der Quinte aus die höhere Octave bildet; als ſolche hat ſie volle Entſchiedenheit, ſonſt verhält ſie ſich zur Quint wie die kleine zur großen Terz. Die Quint gibt ein Gegenbild des Grundtons, das aber zugleich auf noch Höheres hinweiſt. Sext und Sept gewähren für ſich mit dem Grundton nicht den Wohlklang wie die Quint, und ſind doch entlegner, ſie drücken ein Verlangen aus, das dann die Octave in der Erhöhung des Tons auf eine neue Lebensſtufe befriedigt. Ueber die Octave hinausgehende Intervallen haben etwas Ueberſchwengliches, Gewaltſames, ein geſpanntes und überſpanntes Weſen, das aber natürlich auch charakteriſtiſch ſein, eine überwallende Gemüthsbewegung ausdrücken und zu befriedigendem Schluß geführt werden kann. Das Beharren auf einem Ton bezeichnet das Beruhen auf einer Empfindung; ſo ſingt Adam in Haydn's Schöpfung: Holde Gattin! So ſtehen, wie ſchon erwähnt, die Meereswogen bei Händel mauerfeſt. Starker Wechſel in Höhe und Tiefe dagegen gibt leidenſchaftliche, heftige, unruhige Gemüthsbewegung kund, ſanfte nahe Uebergänge laſſen die Töne ineinander gleiten und verſchmelzen, ſie wiegen zur Ruhe.

Alles ſeither Erörterte, taktlich gegliederter Rhythmus und ſeine periodiſche Symmetrie, Tempo, Mannichfaltigkeit der harmoniſch beſtimmten Töne, bildet das Material oder den Leib für die Melodie; dieſe, das eigentliche Weſen der Muſik entſteht, wenn eine Seele ſich des organiſchen Stoffes bemeiſtert und nun ein Lebensbild in der Bewegung ausgeprägt wird. Ein Gedanke, ein idealer Zweck muß Tonfolge, Rhythmus und

Tempo gleichmäßig bestimmen, eines auf das andere beziehen und ihr innerlich bedingtes Ineinanderwirken so gestalten daß jedes Element nach seiner Art und Leistungsfähigkeit sich sowol für sich als in beständigem Bezug auf die andern um des darzustellenden Ganzen willen bethätigt. So wenig als das Knochengerüste für sich oder die Muskeln oder die Nerven den organischen Leib ausmachen, sondern nur ihr Zusammensein, ihre Einheit und Gemeinsamkeit, so wenig ist eines jener Momente für sich schon die Melodie, sie werden zu ihr durch den einen Lebensgrund, der sie hervorruft um in jeder und in allen zumal sich zu gestalten, der die Art, das Maß, das Ziel seiner eigenen Bewegung in ihnen abspiegelt. Ein Grundgesetz liegt auch hier sogleich in der Natur des Tones selbst, die Erfüllung desselben aber ist eine freie That des Künstlergeistes. Der Ton ist Schwingung; die Bahn des Pendels geht von der Höhe zur Tiefe wieder in die Höhe, die Welle schwillt zur Höhe hinan und senkt sich wieder nach dem Ausgangspunkt zurück, Wellenberg und Wellenthal verhalten sich symmetrisch zueinander, und ihre Ausgleichung ist die ursprüngliche Ebene. So erhebt sich eine Gemüthsbewegung in unserm Innern, so wächst sie zu einem Gipfel empor und verschmilzt von da aus allmählich wieder in die Totalität des Geistes, der nun durch sie bereichert ist. Der musikalische Gang drückt dies gleichfalls aus, sein Schema ist ihm in der Natur des Tons und in der Bewegung des Gemüths gegeben, aber wie hoch er sich erheben, wie rasch er anstreben, welche Stufen er verweilend festhalten, welche er flüchtig berühren oder überspringen will, das ist nunmehr die Sache des Künstlers und hängt von dem Inhalte ab, der seine Seele erfüllt, und der ihm nicht zur sichtbaren Gestalt wird wie dem Plastiker, noch zum wortbestimmten Gedanken wie dem Dichter, sondern der sich durch den Rhythmus seiner Lebensbewegung unmittelbar kund geben und uns in diesen Rhythmus hineinziehen will.

Melodie nennen wir eine rhythmische in sich mannichfaltige Tonreihe, die von einem geistigen Mittelpunkte getragen und zum Ganzen zusammengeschlossen wird, oder die Offenbarung einer Idee durch ihre Bewegung in ihrem organischen Werden mittels des Wohllauts der Töne. Sie hebt mit einem Grundton an, dessen Keimkraft sich in den nachfolgenden Klängen entfaltet und dadurch sogleich sich Richtung und Schranke in dem Bereich des

Möglichen bestimmt, gleichwie durch die ersten Blätter schon der Typus einer Pflanze klar angedeutet ist. Das organische Werden ist kein maß- und zielloses Hin- und Herschweifen, sondern maßvoll gehaltenes Streben nach einem Ziel, das als Zweck der Bewegung in derselben mächtig ist. Es schöpft aus dem Centrum seine Kraft, und umkreist dasselbe in immer neuen Windungen. Gleich der Pflanze hat auch die Melodie Knotenpunkte der Entwickelung, wo sie eine angestrebte Lebensstufe erreicht hat und nun ausruht, während sie frische Aussichtspunkte gewinnt. Gleich dem menschlichen Leben hat sie ihr Tempo und die Pulsschläge des Taktes, bewegt sie sich auf- und absteigend in gemessener Kraft, ruhiger Würde, einfacher Klarheit, oder schwankend, träumerisch, jetzt leichten Sinns dahinscherzend, jetzt in sich brütend, jetzt stürmisch und hastig; sie hat Hemmungen zu überwinden an die sie herantritt, vor denen sie zurückweicht, aber um einen neuen Anlauf zu nehmen und sich in kühnem Sprung über den Widerstand hinwegzuschwingen; sie ist jetzt flüchtig und leicht geflügelt, jetzt voll ernster Schwere; nach vergeblichen Versuchen, nachdem sie dann das Ziel übersprungen hatte, wiegt sie sich behaglich frei auf dem glücklich erreichten Gipfel. Aber der Mittelpunkt von dem sie ausgegangen bewahrt seine anziehende Kraft, und während das Ringen des Emporstrebens noch in ihr nachzittert und die Erinnerung an die durchschrittenen Stufen in ihr erhalten bleibt, steigt sie wieder herab nicht ohne sehnsüchtige Blicke nach der Höhe zurückzuwerfen, nicht ohne sich in entlegenere Tiefen hinabzusenken, aus denen sie aber wieder aufschwebt um ihren Kreislauf in sich zu schließen und zu vollenden.

Ist unser Gefühl einer Sache Herr geworden und hat unser Leben sich darin gesteigert, so will es sich nun auch genießen und des Besitzes sich erfreuen; haben wir einen Tongang vernommen dessen Bewegung wir mit steigender Lust gewahrten, dessen Ziel wir wol ahnten, aber doch noch nicht kannten, so wollen wir nun mit dem Bewußtsein dieses Ziels, mit der Erkenntniß des Zwecks diese Bewegung nochmals anschauen um sie völlig zu verstehen: daher bedarf die Musik der Wiederholungen, die sie für ganze Sätze, für längere Reihen eintreten läßt, mit denen sie uns aber auch in einzelnen Takten und kleinern Taktgruppen ergötzt. Eine Tongruppe in bestimmter Folge, deren Intervallen, deren Rhythmus sich auf ähnliche Weise in einer höhern oder

tiefern Lage wiederholt, nennen wir dann ein muſikaliſches Motiv.

Auf der einen Seite durch die Takte, auf der andern durch muſikaliſche Motive gewinnt die Melodie Gliederung in ſich. Die Schönheit beruht auf dem Ineinanderwirken beider Factoren, darum müſſen ſie aber eine gewiſſe Selbſtändigkeit haben und von dieſer aus einen freien Bund ſchließen. Die Melodie wird leiermäßig, wenn die muſikaliſchen Motive ſich ſtets im Takt begrenzen, wenn die Noten die der Gang der Melodie als bedeutende fordert und ſetzt, immer auch an den Stellen ſtehen die den Accent des Taktes haben. Gerade ſo iſt es mit dem cäſurloſen Vers in der Poeſie, und wenn jedesmal mit dem Jambus, Trochäus oder Daktylus auch das Wort endigt, und der aufwärts ſtrebende oder herabfallende Gang des Rhythmus damit ausſchließlich ohne alles Gegengewicht herrſcht, ſo entſteht eine kampfloſe Eintönigkeit, an der wir kein Wohlgefallen haben; die Cäſur ſchneidet hier ein, ſie endigt und beginnt ein Wort mitten im Verstakt und der Sinn zieht ſich in den neuen hinüber, und der Tonfall wird dadurch in Trochäen ein jambiſcher, in Daktylen ein anapäſtiſcher. Die Muſik erreicht dies rege Leben, dieſe einen Gegenſatz in ſich erzeugende und überwindende Energie der Schönheit dadurch daß ſie für die melodiſche Folge bedeutende, der Harmonie nach erwartete Töne an die Stelle der Theſis ſetzt, und den Accent der Arſis auch manchmal auf melodiſch minder wichtige Stellen legt, wodurch beide Elemente in ihrer Selbſtändigkeit erſcheinen, wo unſere Erwartung des wohlklingenden Tons oder des metriſchen Accents befriedigt, eine Unbefriedigung aber dennoch zurückgelaſſen und einem weitern Wunſch und Streben Raum geboten wird, der Hoffnung nämlich daß der Gegenſatz beider Factoren ſich löſe und die melodiſch bedeutende Note auch den guten Takttheil einnehme. Indem ſomit beide Factoren bald zuſammengehen, bald ſich ſcheiden, miteinander ringen und ſich dann verſöhnen und wiederfinden, erfreut uns die im Mannichfaltigen ſieghafte Einheit. Wäre der Wechſel des Rhythmus und der Töne aneinander gebunden, ſo erſtürbe die Anmuth unter dem Zwange der Nothwendigkeit; da aber der Einklang aus dem Unterſchied und der Selbſtändigkeit der Elemente hervorgeht, erfreut uns die Freiheit des Schönen. So ſind Spondäen und Daktylen, aber auch Worte die Glieder des Hexameters, ähnlich wie die Takte und die ideal

gehaltreichen Noten der Melodie, und indem Spondäen und Daktylen auch innerhalb der Worte endigen und beginnen und ein Wort oft verſchiedenen Versfüßen angehört, indem die Tonfiguren auch mit einer accentloſen Note anheben und in die folgenden Takte ſich fortſetzen und innerhalb eines ſolchen noch vor ſeinem Ende einmal ſchließen um ſogleich in eine neu werdende Geſtalt überzugehen, gewinnt die Melodie, gewinnt der Vers Fluß und Leben, und verſchlingt und verkettet das Ganze die beiden nebeneinander beſtehenden Elemente ineinander, gerade wie die Knochen des menſchlichen Leibes durch Sehnen und Muskeln auf- und abwärts aneinander gefügt ſind.

Wie aber die organiſche Geſtalt von einer ſtetigen, wechſelnd bewegten, gegliederten Linie ſo umſchrieben wird daß dieſe in ihren Ausgangspunkt zurückkehrt, und damit das Ganze abſchließt, ähnlich iſt es auch in der Melodie; der Grundton von dem ſie ausgeht iſt auch der Mittelpunkt um den ſie kreiſt, den ihr Auf- und Abſteigen berührt und umklingt, zu dem ſie am Ende ſich wieder hinwendet, um am liebſten in ihm, oder doch in einem harmoniſch ganz nah verwandten, den Grundton gleichſam mit der Entwickelung bereichert darſtellenden, das Tonbild als ein in ſich vollendetes, abgerundetes auch zu ſchließen.

In der Melodie erſcheint der Organismus des Tonwerks beſeelt, ſie iſt es welche ihm den innern und äußern Zuſammenhang verleiht, den Leſſing in der Dramaturgie mit dem entſcheidenden Ausſpruch fordert: „Wer mit unſerm Herzen ſprechen und ſympathetiſche Regungen in uns erwecken will, muß ebenſowol Zuſammenhang beobachten als wer unſern Verſtand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zuſammenhang, ohne die innigſte Verbindung aller und jeder Theile iſt die beſte Muſik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindrucks fähig iſt; nur der Zuſammenhang macht ſie zu einem feſten Marmor, an dem ſich die Hand des Künſtlers verewigen kann.“ Darum iſt es nicht zu viel geſagt wenn Köſtlin den Satz aufſtellt daß alle Muſik Melodie iſt. „Die Fälle“, ſetzt er hinzu, „in welchen um beſonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen ſein, da Rhythmus noch keine Muſik, Harmonie aber Muſik noch ohne diſtincte und lebendige Form iſt. Maß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; ſeelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie, alles andere aber, Be-

grenzung, feste Gestalt, anschaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erst die Melodie. Sie erst gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlich rhythmische Bewegtheit des Kunstwerks hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung daß man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen Gedanken nennt, ein Etwas bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich aneinander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung eines Tonmaterials." Ich möchte nur daran erinnern daß die Melodie den Rhythmus in sich enthält, daß sie nicht blos in der Verschiedenheit der Töne nach Höhe und Tiefe besteht, sondern an sich eine rhythmische Tonreihe ist und die Harmonie zu sich heranzieht. Jede Bewegung erhält durch ihren Zweck auch ihr Tempo und ihren Rhythmus, und dies ist ein so nothwendiges und mächtiges Mittel ihr inneres Leben zu äußern, daß wir sahen es glaubten Manche darin den ganzen Begriff der Musik zu haben. Aber der Rhythmus für sich, der von der Seele gestaltete Leib, wäre ohne sie nur ein Leichnam. Die Melodie veranschaulicht das innere Leben; seine wesenhafte Innigkeit wird von der Phantasie erfaßt um durch ein bewegtes tönendes Abbild ihrer Bewegung dargestellt zu werden; die geisterzeugte Form dieser Bewegung, wie sie sowol eine auf- und absteigende als beschleunigte und verlangsamte, rhythmisch gegliederte ist, erlangt die Weihe der Schönheit dadurch daß die innere Einheit des Wesens oder der Stimmung ihren Gang und Verlauf durchdringt, ihrem Flusse Ordnung und Zusammenhang verleiht, das Gesetz der Natur auf eine freie neue Weise erfüllt. Auf dieser Erfüllung des Naturgesetzes beruht dann wieder das Ansprechende der Melodie, sie wird dadurch zu einem Ausdrucke der gemeinsamen Vernunft, die Alles durchwaltet, der Weltseele, die aller Seelen Quell und Meer genannt werden kann. Hierauf beruht ihre Wahrheit; wird uns dieselbe nun in der sinnlich gefälligen anmuthigen Weise durch wohllautende harmonische Klänge offenbar, so entsteht die Schönheit.

Ist uns diese die volle Lebensblüte und Verklärung der Natur, so stellt die Musik uns dar daß die Entwickelung der Wesen eine organische ist und daß jedes darum seine eigene Lebensmelodie anstimmt und durchführt, die wir im Geräusche der Welt, in den Störungen und Kreuzungen der Begebenheiten untereinander nicht

recht vernehmen, die uns aber in der Kunſt dennoch als die Wahrheit des Seins beſeligt. Die Muſik beruht auf dem einträchtigen Zuſammenklang des Vielen, und dieſen kann ſie darſtellen wie keine andere Kunſt. Wollen in der Poeſie die Menſchen durcheinander reden, will einer beginnen und antworten ehe der andere fertig ward, ſo entſteht ein unleidliches Gewirr, wo niemand ſein eignes Wort hört; die Muſik aber vermag viele Stimmen zugleich ſich auch gegeneinander bewegen, jede ihre eigene Aufgabe vollbringen und doch das Ganze zu um ſo herrlicherm Wohllaut gelangen zu laſſen. Aus den Diſſonanzen entwickelt ſie den vollen und reinen Accord, die verſchiedenen Stimmen weiß ſie zu vereinen, und ſo führt ſie auch die Herzen zueinander, ſo vereinigt ſie die Menſchen zu gleicher Stimmung, und wiederum greift die gemeinſame Stimmung zu ihr; ſie iſt die geſelligſte Kunſt, und wenn wir in der Geſelligkeit uns erholen und im freien Spiel der Geiſteskräfte und ihrer Wechſelerregung uns ergötzen, ſo tritt die Muſik gern heran und erfüllt uns die Zeit mit einem Inhalte der das Ohr anſpricht, das Gemüth befriedigt und in ſeine Harmonie uns ſelbſt hineinverſetzt.

Die mit der Melodie verbundene Harmonie haben wir nun noch zu betrachten. Wir erinnern uns daß die Melodie nur durch die harmoniſchen Verhältniſſe beſtimmte Töne verwendet, die alſo aufeinander hinweiſen, und gerade die harmoniſch befriedigendſten ſind es denen auch die Tonfolge zuſtrebt, auf denen ſie ausruht, die wir deshalb nicht blos in dem Gedächtniſſe auf den Grundton beziehen, ſondern lieber zugleich mit ihm wollen erklingen hören. Auch hier kommt uns die Natur entgegen. Schlagen wir auf einem reingeſtimmten Saiteninſtrument einen Ton an, ſo erklingt die Octave, die Quint, die Terz leiſe mit. Dieſe geheimnißvolle Sympathie iſt nicht ſchwer zu erklären. Die von der angeſchlagenen Saite erregten Luftwellen treffen nicht blos unſer Ohr, ſie treffen alle um ſie befindlichen Gegenſtände, und die Bedeutung des Reſonanzbodens beruht ja darauf daß er die Schwingungen der Saiten in ſich nachzittern läßt und ſie durch ſeine Mitbewegung verſtärkt. Leichtbewegliche von den Schwingungen der Luft berührte Körper werden durch ſie in dieſelbe Bewegung verſetzt. Die Saite der höhern Octave wird ebenfalls von den Luftwellen berührt, wir nehmen an daß 200 Schläge in einer Secunde ſie treffen, ſie ſelbſt aber macht gleichzeitig deren 400; da nun ſtets mit ihrem eigenen zweiten,

vierten, ſechsten Erbeben ein neuer Anſtoß von außen zuſammentrifft, ſo wird jenes allmählich dadurch ſo verſtärkt daß die Saite ſelbſt zu tönen beginnt. Andere Saiten als die zum Accord geſtimmten werden aber nicht miterklingen, weil die kleinen Bebungen in welche ſie durch die Luftwellen verſetzt werden, dieſen nicht gleichmäßig gehen, und darum nicht verſtärkt, ſondern gehemmt und durchkreuzt werden und ſomit wirkungslos bleiben. Wie andere im harmoniſchen Verhältniß geſtimmte Saiten mitklingen, ſo bilden ſich innerhalb der einen und ganzen ſchwingenden Saite oder Luftſäule Schwingungsknoten, und die Hälften, die Drittel und Viertel des Ganzen vollenden ebenfalls nun kleine Schwingungen für ſich, ſodaß die höhere Octave, deren Quinte, die Doppeloctave ganz leiſe miterklingen. Auf die erörterte Art bieten ſich dem Ohr complementäre Töne, wie das Auge, nach Totalität ſtrebend, die ergänzenden Farben ſich erzeugt, wenn ſie ihm nicht geboten werden. Die Aufgabe der Kunſt iſt es beidemale das in der Natur leis Angelegte energiſch hervorzubilden.

Ließe man nun alle Töne einer Melodie durch die begleitenden Stimmen im vollen und reinen Accord erklingen, ſo würde überall gleiches Gewicht auf jede Note gelegt, was doch die Melodie ſelbſt nicht will, die dadurch einem Bild ohne Licht und Schatten, einer Schrift ohne Drucker und Haarſtriche ähnlich würde; ſodann fehlt dem an die leitende Stimme gebundenen Begleiterinnen alle Selbſtändigkeit eigener Bewegung, damit dem Ganzen die nothwendige Freiheit; endlich genöſſen wir einer vollſtändig harmoniſchen Befriedigung auch da wo im Gang der Tonreihe das Ziel erſt erſtrebt wird und Verlangen, Verfehlen, Sehnen walten. Darum wird die Begleitung bald voller, bald leiſer ſein, und manchmal die Melodie allein ihren Weg gehen laſſen, manchmal neben derſelben auch einen eigenen Weg mit ſchnellerer oder langſamerer Bewegung einſchlagen, und auch Diſſonanzen eintreten laſſen, deren Entſtehen und deren Auflöſung gerade den melodiſchen Ausdruck erſt vollſtändig und verſtändlich machen. Denn daß die Melodie noch unbefriedigt ſucht und ſtrebt, wird uns ſogleich deutlich wenn wir dabei Diſſonanzen hören, und wenn ſie zum Einklang geführt werden indem zugleich der Tongang ſein Ziel findet, ſo haben wir die doppelte Bewähr des Glücks und Gelingens, die doppelte Freude. Man legt oberhalb, innerhalb, unterhalb zweier Töne einen dritten, der wol mit einem, nicht aber mit beiden harmonirt, und ſtellt

dann an die Stelle eines dieſer Töne einen neuen der mit den beiden bleibenden gut zuſammenklingt. Die Discordanz, das Misklingen, das unſerer Auffaſſung ſich ſträubt, gibt uns das Bild der unſerm Willen widerſtrebenden, in ſich zwieträchtigen und wirren Welt; in der Concordanz zeigt ſich uns der Friede der Dinge untereinander und mit unſerm Gemüth. Die natürliche und die ſittliche Weltordnung laſſen jene Verwirrung nicht aufkommen, aber der perſönliche Wille vermag von dem allgemeinen Willen und ſeinem Geſetz ſich abzuwenden, zu verkehren und die Entwickelung zu ſtören; doch hebt er die Wahrheit des Geſetzes nicht auf, und wider Willen muß er dem Geiſt des Ganzen dienen, der über ihm mächtig iſt, bis er ſich demſelben wieder verſöhnt. Darum ſtehen in der Muſik zwiſchen Discordanz und Concordanz die Diſſonanzen, Accorde bei denen auf der Baſis geſetzmäßigen Einklangs ein minder harmoniſcher Ton erklingt. Sie ſtehen innerhalb der Entwickelung, der Friede wird im Streit errungen, der Gegenſatz löſt ſich zur Liebe, mit den Diſſonanzen wird nicht geſchloſſen, ſondern das Zwieträchtige wird dadurch aufgehoben daß ein anderer Ton angeſtimmt wird der nun vollſtändig einheitlich mit den Genoſſen zuſammenklingt.

Vollkommen conſonirende Vierklänge enthalten immer die Wiederholung eines ſchon vorhandenen Tons in höherer oder tieferer Octave; alle innerhalb einer Octave gebildeten Vierklänge haben etwas Diſſonirendes. Hier aber gibt es natürlich verſchiedene Grade des Wohl- oder Misklangs. Steht der vierte Ton mit zweien in einem einfachen Verhältniß und iſt die Diſſonanz vom dritten nicht ſchärfer als ſie das Intervall $^{10}/_{9}$ gibt, ſo wird der Accord ein einfach diſſonirender genannt. Danach ergeben ſich in unſerm Tonſyſtem drei einfach diſſonirende Vierklänge:

Hauptſeptimenaccord: 20 : 25 : 30 : 36.

Weicher Septimenaccord: 10 : 12 : 15 : 18.

Kleiner Septimenaccord mit kleiner Quinte: 25 : 30 : 36 : 40.

Die Verwandtſchaft des erſten und dritten leuchtet ein, ſtatt der höhern ſteht dort die tiefere Octave, dort beginnt 20, hier ſchließt 40, die übrigen Zahlen ſind gleich. Aber bei allen Dreien fehlt dem Schluß die verlangte Höhe, die Octave als Lebensverdoppelung oder höhere Stufe des Grundtons. Hätten wir im Hauptſeptimenaccord 40 ſtatt 36, ſo wäre das Verhältniß das des

Durvierklangs: 4:5:6:8, und hätten wir im weichen Septimenaccord 20 ſtatt 18, ſo wäre dem Mollaccord die höhere Octave des Grundtons angefügt. Nach ihr iſt unſer Verlangen gerichtet; aber ſtatt ſie zu erreichen, werden wir auf einer niedern Stufe feſtgehalten, die uns nur das Verhältniß von 9 Schwingungen ſtatt der erwarteten 10 (36 ſtatt 40, 18 ſtatt 20) gibt, aber mit mehrern der andern Töne gut zuſammenklingt. So haben wir etwas Verſchiedenartiges, aber auf der Baſis der Harmonie. Die Grundlage der Geſetzlichkeit bleibt bewahrt, und klingt durch das Diſſonirende hindurch, das Sehnen und Streben nach vollem Einklang, nach allſeitiger Befriedigung findet ſeinen muſikaliſchen Ausdruck. Der volleintretende Dur- oder Mollvierklang erfüllt dies Verlangen und ſchließt beruhigend und verſöhnend ab. Diſſonirt der vierte Ton nicht blos mit einem, ſondern mit zweien des Dreiklangs, wobei aber die oben angegebene Grenze nicht überſchritten werden darf, ſo iſt die Verſchiedenheit eine doppelte, der Gegenſatz ſchmerzlicher, das Ringen unbefriedigter, die Auflöſung ſchwerer und nothwendiger. Diſſonanzen anderer Art entſtehen durch die Vervielfältigung von Zweiklängen, wie durch zwei aufeinander gebaute Quarten (9:12:16) oder drei übereinander liegende kleine Terzen (75:90:108:125). Setzt man im Vierklang ſtatt der Octave die None, ſo iſt das Ziel überflogen, ſo entſteht der Eindruck eines Ueberſchwenglichen, das ebenfalls nach Ausgleichung und Ruhe begehrt. Verſchiedene aufeinander folgende Accorde ſind um ſo faßlicher und ſich einſchmeichelnder, in je einfacherm Verhältniß die Schwingungszahlen des folgenden zu denen des vorhergehenden ſtehen. Die Accorde C F A c und C E G c haben zum Beiſpiel den tiefſten und höchſten Ton gemeinſam und nur die Vermittelung zwiſchen beiden iſt eine verſchiedene; dort iſt das Verhältniß 12:16:20:24, hier 12:15:18:24. Die Accorde C E G c und As Eis Gis cis haben ganz daſſelbe Verhältniß 4:5:6:8, aber dort macht der Grundton 96, hier 100 Schwingungen, und dies Verhältniß (24:25) vermögen wir nicht leicht zu faſſen; der Accord E G c e wäre unſerm Verſtändniß viel näher geweſen, ſein Grundton macht 120 Schwingungen, die ſich zu jenen 96 wie 5:4 verhalten. Hierauf beruht der Unterſchied zwiſchen näherer und entfernterer Verwandtſchaft der Tonarten.

Zamminer, deſſen mathematiſcher Erörterung wir auch hier

folgen konnten, bemerkt noch Folgendes: „Eine Diſſonanz wirkt im Allgemeinen um ſo unbefriedigender, je geringer die Aenderung iſt durch welche ſie einer gefälligen Conſonanz zugeführt werden kann. („So nah am Ziel ſo ferne der Vollendung", klagte ein neuerer Dichter bei äußerm Glanz innerlich unbefriedigt.) Das Ohr begehrt die Auflöſung durch Aufſteigen oder Abſteigen vom diſſonirenden Ton aus, jenachdem der Ton welcher an ſeiner Statt die Conſonanz herzuſtellen vermag, näher nach oben oder nach unten zu finden iſt. Nur dann wenn der Abſtand nach beiden Seiten gleich iſt, erlaubt das muſikaliſche Gefühl die Auflöſung nach beiden Seiten hin mit gleicher Bereitwilligkeit. Es wird aus dieſen Erörterungen im Allgemeinen verſtändlich daß unter einem Leitaccorde eine Diſſonanz zu verſtehen ſei welche in dem muſikaliſchen Gefühl das unzweideutige Verlangen nach der ihr zur Auflöſung dienenden Conſonanz erregt."

Zugleich ſehen wir daß die Diſſonanzen und ihre Auflöſung mehr der romantiſchen als der claſſiſchen Kunſtrichtung eignen, daß ein auf das einfach Plaſtiſche gerichteter Sinn vorzugsweiſe am reinen Accord ſeine Freude haben, das ſentimentale oder humoriſtiſche Gemüth dagegen die Diſſonanz und ihre Auflöſung lieben wird, und daß hierin gerade ein ſpecifiſcher Charakter des Muſikaliſchen und ſeines Reizes beruht. Wir ſehen danach daß Bettina von Arnim in ihren muſikaliſchen Ergüſſen an Goethe dieſem, der von der Sept nicht viel wiſſen mochte, zurief: „Du mußt ein Chriſt werden, Heide! Die Sept iſt der göttliche Führer, Vermittler der ſinnlichen Natur mit der himmliſchen. Bilde dir nur nicht ein daß die Grundaccorde etwas Geſcheideres wären als die Erzväter vor der Erlöſung, vor der Himmelfahrt. Chriſtus kam und führte ſie mit ſich gen Himmel, und jetzt wo ſie erlöſt ſind können ſie ſelber erlöſen, ſie können die harrende Sehnſucht befriedigen. So wird nur durch die Sept das erſtarrte Reich der Töne erlöſt und wird Muſik, ewig bewegter Geiſt, was eigentlich der Himmel iſt; ſowie ſie ſich berühren, erzeugen ſich neue Geiſter, neue Begriffe; ihr Tanz, ihre Stellungen werden göttliche Offenbarungen, Muſik iſt das Medium des Geiſtes, wodurch das Sinnliche geiſtig wird — und wie die Erlöſung über alle ſich verbreitet die von dem lebendigen Geiſt der Gottheit ergriffen nach ewigem Leben ſich ſehnen, ſo leitet die Sept durch ihre Auflöſung alle Töne die zu ihr um Erlöſung

bitten, auf tauſend verſchiedenen Wegen zu ihrem Urſprung, zum göttlichen Geiſt. Und wir ſollten uns genügen laſſen zu fühlen unſer ganzes Daſein iſt ein Vorbereiten Seligkeit zu erfaſſen." Die Kunſt durch leiſe Uebergänge das Gemüth wie mit ſchmeichelnder Ueberredung zu führen, dann durch ſchroffe plötzliche einen heftigen und grellen Effect zu erzielen, gehört der neuern Zeit an; ſo viele contrapunktliche Studien das ſpätere Mittelalter und das ſechzehnte Jahrhundert machte, noch von Paleſtrina ſagt Krauſe: „In ſeinen Werken findet ſich meiſt reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatiſche Töne nur ſelten gemilderte Accordfolge, nur ſeltener und dann beſtimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccords. Dieſer Stil hat einen bleibenden Werth für alle Zeiten als eine in ihrer Art vollendete, im Geiſt und Gemüth der Menſchen tiefbegründete Kunſtgattung." Aber auch die andere Weiſe, als deren Meiſter wir Beethoven verehren, hat ihre Ehre, und war ein Fortſchritt, die Möglichkeit nämlich und die Luſt durch häufige Diſſonanzauflöſung die werdende Schönheit in der Ueberwindung der Gegenſätze zu offenbaren. Gerade das iſt das echt Muſikaliſche im Unterſchied vom Plaſtiſchen, welches das Ideal als ein vollendet ſeiendes hinſtellt oder das Reale direct idealiſirt. Zudem wecken Diſſonanzen die Aufmerkſamkeit wie der Widerſtand die Kraft, und nur die Ueberwindung des Entgegenſtehenden iſt Siegesfreude.

Zunächſt kann nun eine Melodie als ſolche herrſchen und durch die Harmonie nur verſtärkt und mit begleitender Tonfülle ausgeſtattet werden, ſodaß wir eine Folge von Accorden ſtatt von Einzeltönen haben, und dies mag bei einem Choral oder einem geſelligen Liede der Ausdruck dafür ſein daß die ganz gleiche Grundſtimmung der Andacht oder des Frohſinns ſich durch alle in gleicher Weiſe nur nach der Verſchiedenheit des Alters und Geſchlechts in verſchiedener Höhe und Tiefe ausſpricht. Dann aber kann eine Begleitung figurirt werden, das heißt es können ſtatt conſonirender gleich langer Töne kürzere Tongruppen, Motive auf- und abſteigender Bewegung hinzugefügt werden, welche die einfache Linie der Melodie wie mit einem Reichthume von Arabesken umſpinnen. Figur nennt man die um einen Ton herum oder von einem zum andern herausgebildete Gruppe von Tönen; es wird am geeignetſten ſein in ihr ſelbſt den Gang der Melodie wie im Schattenriß und im Kleinen abzuſpiegeln, und

ſo während die einzelne Stimme auf dem und jenem Tone länger verweilt, durch eine andere Stimme den Gang der Melodie gleichzeitig in kurzen ineinander geſchlungenen Läufen vernehmen zu laſſen.

Sodann aber kann das harmoniſche Princip zur Herrſchaft gelangen und der melodiſche Fortgang durch die Harmonie bedingt und um ihretwillen beſtimmt werden. Hier werden mehrere Stimmen für ſich frei und jede verfolgt ihren eigenen Weg, und doch klingen ſie gut zuſammen, weil ihre Bahn durch die erzielte Harmonie jeder vorgezeichnet iſt. Note ſteht hier gegen Note, punctum contra punctum, daher der Name Contrapunkt für dies Zuſammentönen ſelbſtändiger Tonreihen. Wir hören verſchiedene Melodien, aber ſie heben ſich zu einem gemeinſamen Ganzen auf; ſie ziehen unſere Aufmerkſamkeit nach mehrern Seiten hin, aber nur um aus dem Unterſchiede die Einheit als das alle Mannichfaltigkeit Beherrſchende hervortönen zu laſſen. Wir gewinnen ein anſchauliches Bild der Wechſelwirkung eigenthümlicher Kräfte und ihrer fortſchreitenden Lebensgeſtaltung innerhalb eines Ganzen und für ein Ganzes. Es iſt bei der Bildung der einen Reihe auf die der andern Rückſicht genommen, jede ſcheint für ſich zu ſein und ſie ſind doch für einander da.

Wie die Harmonie der Melodie den Weg weiſt tritt ganz beſonders im Kanon hervor. Er beſteht darin daß ein Muſikſtück in mehrere Theile zerlegt wird, die im Weſentlichen durch Takt und Rhythmus einander entſprechen und damit auch zuſammen erklingen können. Dies letztere geſchieht nun. Eine Stimme beginnt und ſingt ununterbrochen das Ganze, und wenn ſie fertig iſt fängt ſie gleich wieder von vorne an. Hat die erſte Stimme den erſten Theil vollendet, ſo beginnt die zweite und ſingt denſelben erſten Theil, während die erſte den zweiten vorträgt, und indem dieſe zum dritten, die zweite zum zweiten fortgeht, erhebt ſich die dritte den erſten Theil zu ſingen; jetzt klingen alle drei Theile zuſammen, und wenn dann die erſte wieder den erſten ſingt, ſo iſt die zweite am dritten, die dritte am zweiten; alle drei Theile erklingen beſtändig nacheinander und miteinander, und die Verſchiedenheit beſteht nur darin daß nach der Lage der Stimmen jetzt der eine und jetzt der andere höher oder tiefer ausgeſprochen wird. Endlich kann man ihn ſymmetriſch verhallen laſſen wie er begann, ſodaß nur zwei und zuletzt eine Stimme ſingen, oder man kann auch mit vollem gemeinſamem

Accorde ſchließen. Harmonie und Melodie erſcheinen hier aufs innigſte ineinander verwoben, miteinander verſchmolzen. Der Kanon ſtellt dar wie eine neue Idee zuerſt in einem Menſchen erwacht und von ihm ausgeſprochen wird, und dann andere zum Nachdenken erregt, während der erſte ſogleich weitere Conſequenzen zieht, die dadurch als folgerichtig erwieſen werden daß ſie mit dem Ausdruck des urſprünglichen Gedankens, den nun der andere vorträgt, harmoniren. Complicirter wird die Sache, wenn ſchon nach einem oder zwei Takten, noch ehe ein Theil geſchloſſen iſt, andere Stimmen einfallen und daraus eine verwickeltere Verflechtung der Rhythmen und Tonfolgen ſich ergibt. Aber wie im Leben die völlige Uebereinſtimmung, der genaue Anſchluß eines Geiſtes an das Werk des andern ſelten iſt und bald auch ermüden würde, wie jede Perſönlichkeit auch unter dem Einfluſſe eines leitenden Genius doch ihm nicht nachbeten, ſondern auch das Ihre hinzubringen ſoll im Concert der Geſchichte, ſo wird gelegentlich an rechter Stelle der Kanon vortrefflich wirken, aber nur von kurzer Dauer ſein und der individuellen Freiheit wieder Spielraum gewähren müſſen.

Dies geſchieht ſchon in der ſtrengen contrapunktlichen Form, wenn die Stimmen ihre Lagen wechſeln, ihre Melodien austauſchen, wodurch eine den Inhalt der andern gewinnt und das Ganze durch ſelbſtändige Gemeinſamkeit offenbar wird. Dem Stimmenwechſel verwandt iſt die Nachahmung: eine nimmt einen Gang der andern auf, ſei es in ganzen Theilen oder in beſondern Motiven, und ſtellt ihn nun gleichfalls dar, aber in ihrer eigenthümlichen Weiſe und Lage, ſodaß ſie die enge Gebundenheit löſen und die Sache frei erweitern kann. Dabei kann dann die erſte Stimme ruhen, wenn die zweite das von jener Vorgetragene auf ihre Art wiederholt, oder es kann die zweite ſchon anheben noch ehe die erſte fertig iſt, und ihren Anfang in deren Schluß einflechten, und die erſte kann auch weiter fortfahren, ſodaß aber in ihrer ferneren Entwickelung ihre eigene Vergangenheit durch die Thätigkeit der zweiten nachklingt. Der Fortſchritt erſcheint hier bedingt durch die vorhergehenden Thaten und Zuſtände, deren Einwirkung ſich geltend macht. Muſikaliſch iſt dies dadurch möglich daß die Harmonie das Zukünftige und Verfloſſene bedingt und eint.

Die Wiederholung eines Grundgedankens und damit ſeine Herrſchaft in einem Lebensgebiete, ſeine Darſtellung durch ver-

ſchiedene Stimmen nacheinander und zugleich in Beziehung zu weitern Entfaltungen, und hierbei dann der Zuſammenklang ſelbſtändiger Melodien zeigt ſich am durchgebildetſten in der Fuge. Der Name kommt vom Lateiniſchen fuga Flucht und Jagd. Es iſt ein Vorangehen und ein Nachfolgen mehrerer Stimmen in ununterbrochenem Wettlauf nach einem gemeinſamen Ziel, es iſt ein eifriger Wettkampf um die gleiche Aneignung einer gemeinſamen Idee. Eine Stimme beginnt und trägt eine Melodie als Thema vor, dann kommt eine zweite Stimme, durch die erſte erweckt, um denſelben Gang der Töne zu wiederholen; aber die erſte hat nicht geraſtet, ſie geht zu weiterer Betrachtung fort, und ſtellt dabei dem Thema, das nun die zweite Stimme vorträgt, gleichzeitig einen Gegenſatz zur Seite, der aber nun contrapunktlich componirt ſein muß um mit dem Thema zu conſoniren. Es kommt auch wol noch eine dritte, vierte Stimme, deren jede das Thema in anderer Lage wiederholt, und wenn ſie es vollendet und der andern überliefert hat, ebenſo auch in den Gegenſatz eingeht. Will man dies noch erweitern, ſo gibt man einen Zwiſchenſatz, aus dem von neuem Thema und Gegenſatz aber in veränderter Weiſe durch ein anderes Eintreten der verſchiedenen Stimmen folgen. Zum Schluß läßt man dann dieſe enger und enger zuſammentreten und ſich zuletzt in gemeinſamer Darſtellung des Themas vereinigen und ſo ein Ziel und eine Ruhe ihrer Spannung und ihres Drängens finden. Gerade darin liegt das Weſen der Fuge daß das Vernehmen eines muſikaliſchen Gedankens die andern Stimmen nach und nach erweckt ihn ebenfalls darzuſtellen, während die erſte ſofort ununterbrochen weiter ſchreitet; eine einzige wichtige Idee bemächtigt ſich eines Menſchen nach dem andern, einer nach dem andern ſpricht ſie aus, während die übrigen bald dazwiſchen bald dagegen arbeiten, am Ende aber alle das Urſprüngliche aufnehmen. So haben wir allerdings ein Drängen und Jagen nach einem gemeinſamen Ziel, indem es aber von der Harmonie beherrſcht wird, indem der Fortgang mit dem Anfang wohllautend zuſammenklingt, entſteht ein Melodiengefüge; ein Hauptſatz tritt auf, ſchafft ſich ein Gegenbild, legt einen Inhalt vielſeitig dar, und alles erſcheint nicht blos nacheinander, ſondern es wird ineinander verflochten; es waltet die Eintracht des Mannichfaltigen, in der zuletzt alle Unterſchiede zur Ruhe kommen, wenn ſie in der Darſtellung des Themas ſich vereinigen.

Das Fugenthema muß ein bedeutender muſikaliſcher Gedanke ſein, um welchen der Wettlauf ſich verlohnt, und welcher für viele bewegende Kräfte der Inhalt und Kampfpreis zu ſein verdient; es verlangt darum klare Beſtimmtheit, Kürze, Kernhaftigkeit, um als ſtets wiederholter Kern des Ganzen nicht zu ermüden, ſondern zu längerm Verweilen, zur Vertiefung in ihn einzuladen. Darum verlangt die Fuge das Gepräge der vorwärtstreibenden Kraft und der Würde, die ja auch mit heiterer Anmuth und Lebensfreude gepaart ſein kann, keineswegs ſteife Gravität und berechnender Verſtand zu ſein braucht. Die Fuge wird ſich zur Darſtellung religiöſer Wahrheiten und deren dialektiſcher Entwickelung eignen, und die Religion ſelbſt iſt ja auch Freude in Gott, Liebesaufſchwung des begeiſterten Gemüths. Die Durchbildung wird ein Werk des Kunſtverſtandes ſein, aber die bloſe Berechnung allein würde nur eine trockene gelehrte Muſik erzeugen oder zu leeren künſtlichen Spielereien führen, dergleichen allerdings als Zopf und Perrükenlocke gekräuſelt auch in der Muſik vorkommen. Das Thema, der Gegenſatz müſſen vielmehr aus der Tiefe echtkünſtleriſcher Anſchauung und aus der Innigkeit des Gemüths geboren ſein, und Sebaſtian Bach war nicht darum in der Fuge groß, weil er ein ausgezeichneter Harmoniker, ſondern weil er ein prophetiſcher Geiſt, ein Mann von gewaltigem Herzensdrange war, in der melodiſchen Geſtaltung des Themas mit Wenigem viel zu ſagen, in der Entfaltung das Wenige zu Vielem auseinanderzulegen, es auszulegen und wieder zur Einheit zu ſammeln verſtand.

Größere Tonwerke verwenden einzelne oder harmoniſch begleitete Melodien, und bringen Kanon und Fuge an geeigneter Stelle. Sie geben als freier vollſtimmiger Satz ein Weltbild durch Melodiengeflecht. Bald nimmt eine beſondere Lebenskraft und ihre Entfaltung unſere Aufmerkſamkeit für ſich allein in Anſpruch, bald hat ſie ein Geleit conſonirender Klänge; dann weckt ſie andere zur Nachfolge, ihnen ſelbſt vorauseilend, und wir gewahren dann nicht erſt durch nachträgliche Betrachtung, ſondern vernehmen unmittelbar im Einklang des Fortſchritts mit der vorausgegangenen Weiſe, die nun von Andern ausgeſprochen wird, den einträchtigen Zuſammenhang und das Organiſche der Entwickelung. Oder wie ſchon Luther ſagt, es erklingt eine ſchlichte Weiſe und die andern Stimmen ſpielen und ſpringen gleich als ein Jauchzen um ſie herum, verzieren ſie wunderbar-

lich auf mancherlei Art, und führen also geschmückt zusammen einen himmlischen Tanzreihen auf, freundlich einander begegnend und sich herzend und liebend einander umfangend. Freie Melodien als so viele Lebensstimmen beginnen dann zugleich ihren Lauf, jede entwickelt sich auf einer andern Stufe, jede geht ihre eigene Bahn, die eine schneller, die andere langsamer, aber es ist Ein Geist der in allen waltet, und in der Harmonie ihres gleichzeitigen Ertönens gibt er herrlich und wunderbar sich kund. Da meint jede selbständig für sich zu sein, aber sie gelangt doch erst im Zusammenhang mit andern und durch die Wechselwirkung mit ihnen zu vollem Dasein, und wie das Ganze mächtig ist als beseelende Kraft in jedem Einzelnen, so dient jedes Einzelne zur Verwirklichung des Ganzen. Die Subjectivität welche zuerst für sich allein stand, gibt den Ton an und erweitert sich zum Weltbewußtsein, das Allgemeingefühl erhält seine persönliche Spitze, und diese überliefert was sie darstellt wieder den andern, und sie breiten es aus und bilden es durch. Widerstreit, Verzögerung, Gegensätze machen sich geltend, der Schmerz des Lebens wird in unbefriedigtem Verlangen kund, Dissonanzen erklingen, die nach einer Auflösung verlangen und dann diese finden wo auch die Melodien ihr Ziel erreichen.

So erreicht die Musik in dieser Verbindung und Durchdringung von Melodie und Harmonie erst ihren Begriff, und wir können mit Krause sagen daß in der ursprünglichen Poesie der Musik im Gemüthe die Musik jedes Geistes vielstimmig ist. Die Entwickelung des Geistes geschieht ja unter dem Einflusse der ganzen Welt, seine Gedanken verklagen oder entschuldigen einander, sein Selbstgefühl ist zugleich Empfindung der Dinge außer ihm, sein Selbstbewußtsein durch das Weltbewußtsein bedingt. Vollends ein Bild vom Ineinandergreifen aller Lebenskräfte, vom Entwickelungsproceß eines ethischen Organismus und der Bewegung seines Werdens kann nur die vielstimmige Musik, und kann die melodische Harmonie allein geben. Die Harmonie ist des Geistes That und Werk, die Kunst erhebt sich damit über die Natur, um deren Idee zu vollgenügender Erscheinung zu bringen, den Verlauf des Ganzen im Einzelnen abzubilden und auszusprechen. In der Harmonie ist die Combinationskraft der selbstbewußten Ueberlegung thätig, während die Melodie mehr unwillkürlich in der Seele auftaucht und wird; aber die rhythmisch symmetrische Gestalt empfängt sie doch wieder vom ordnen-

den Sinn, und die ganze Bestimmtheit und rechte Lebensfülle, den Glanz der Farbe zur Linie der Zeichnung verleiht ihr die Harmonie.

Bekanntlich hat Rousseau sich gegen die Harmonie erklärt. In dem betreffenden Artikel seines Dictionnaire de musique heißt es: „Wenn wir bedenken daß von allen Völkern der Erde keines ohne Musik und Melodie ist, jedoch nur die Europäer Harmonie und Accorde haben und ihre Mischung angenehm finden, wenn wir bedenken wie viele Zeitalter die Welt bestanden hat ohne daß eine der Nationen welche die schönen Künste gepflegt haben, diese Harmonie kannte, daß kein Thier, kein Vogel oder Wesen in der Natur einen andern Ton als den Einklang oder andere Musik als bloße Melodie hervorbringt, daß weder die morgenländischen so klangvoll musikalischen Sprachen, noch die mit so vieler Feinheit und Empfindlichkeit begabten und mit so viel Kunst gebildeten Ohren der Griechen jemals dieses enthusiastische und wollüstige Volk zur Entdeckung unserer Harmonie führten, daß ihre Musik ohne dieselbe so wundervolle Wirkungen hatte, und unsere mit ihr so schwache, wenn wir bedenken daß es einem nordischen Volke, dessen grobe und stumpfe Organe mehr durch die Stärke und das Getöse der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten war diese große Entdeckung zu machen und alle Grundsätze und Regeln der Kunst darauf zu bauen, wenn wir dies alles bedenken, so ist schwer der Argwohn zu vermeiden daß alle unsere Harmonie, auf die wir so stolz sind, nur eine gothische barbarische Erfindung sei, an die wir nie gedacht haben sollten, wenn wir mehr Gefühl für die wahren Schönheiten und für eine wahrhaft natürliche und rührende Musik hätten."

Hier haben wir ganz die Zurücksetzung der Cultur hinter die Natur, welche überhaupt Rousseau's Declamationen zu Grunde liegt; er verkennt daß des Menschen Natur Geist ist, der Geist aber sein Wesen zu seiner That machen, sich eine neue Sphäre des Daseins bereiten und durch selbstbewußte Freiheit sein Reich gründen muß, wenn er anders seinen Begriff erfüllen will. Selbstbestimmte Lebensgestaltung, Bildung ist die Natur des Geistes; damit erhebt er sich über die Vögel der Luft und die Thiere des Waldes, und warum sollte seine Musik bei diesen stehen bleiben? Durch die Harmonie ist die Musik vom Natur-

laut zur Kunſt geworden, und dieſe iſt ein Beweis der Gottesehre des Menſchen.

Vortrefflich bemerkt Köſtlin gegen Rouſſeau derſelbe hätte ſich auf die griechiſche Muſik nicht berufen ſollen. „Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht welcher große Fortſchritt zur Freiheit darin liegt daß mittels der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſanges jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſtthätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löſt alle Individualität ins Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber eben hiermit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochachtung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie weſentlich begründet nicht, wie Rouſſeau meint, in den groben und ſtumpfen Organen dieſes nordiſchen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöſe als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müſſen — Harmonie und Gebrüll ſind ſehr verſchiedene Dinge —, ſondern ſie iſt begründet durch das innigere und tiefere deutſche Gemüth, das voller und umfaſſender angeregt ſein will als durch bloſe Melodie. Die Melodie iſt freilich Anfang und Ende aller Muſik, was von der Harmonie nicht geſagt werden kann, aber ſie iſt eben nur der Anfang, das primitive Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Reſultat, das nur dann feſten Halt, klaren und motivirten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüte aus Stamm und Zweigen emporwächſt und von ihr getragen wird. Harmoniſche Muſik iſt ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimenſionen ſich ausbreitenden, nach allen Richtungen feſt und ſchön in ſich zu-

ſammenhängenden und geordneten, überall concrete Einzelgeſtaltungen aus ſeinem Schoſe an die Oberfläche hervortreibenden Univerſums; die Melodie iſt die Einzelgeſtalt, die Harmonie das Ganze, auf dem ſie ruht und deſſen Theil ſie iſt; nur der vom Ganzen losgeriſſene, einſam in ſich zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, ſich im Ganzen und das Ganze in ſich fühlenden Gemüthstiefe verluſtig gegangene Geiſt war im Stande in der Melodie, in der frei in den Lüften ſchwebenden, die einzig wahre Muſik erkennen zu wollen."

Melodieloſe Klangcombinationen ſind allerdings keine Muſik, aber eine Harmonie von Melodien iſt deren Vollendung, und nur ſo vermag ſie dem ihr aufgegebenen Inhalt, der organiſchen Lebensbewegung der Idee im Reichthum individueller Kräfte und Weſen, gerecht zu werden. Um des Gehaltes willen hat ſie ihre Mittel geſteigert und erweitert, und damit iſt Tiefe und Gewalt ihrer Schönheit emporgewachſen. Ein Wort aus Weiße's Aeſthetik findet hier ſeine Anwendung: „Die Natur des Geiſtes überhaupt und des Geiſtes der Schönheit insbeſondere, der in der Kunſt zugleich das Schaffende und der Zweck und Inhalt der Schöpfung iſt, wird verkannt, wenn man meint daß das Daſein dieſes Geiſtes ein anderes als dasjenige ſei welches nach dem Umfang und der Macht der von ihm bezwungenen und in ſeinem einfachen Begriff als Baſis oder innerliche Bedingung aufgenommenen körperlichen Kräfte gemeſſen wird."

Jedes echte Kunſtwerk iſt auf eigene und freie Weiſe religiös, es offenbart das Ewige im Endlichen und Zeitlichen und erfreut uns mit einem Bilde der Verſöhnung, wodurch ſeine Wirkung auf das Gemüth eine harmoniſirende iſt. Auch dies erfahren wir beſonders klar bei der Muſik. Sie iſt wie die bildenden Künſte groß geworden im Dienſte der Religion, bis ſie herangewachſen auch außerhalb der Kirche und kirchlicher Formen Göttliches zur Erſcheinung bringen, die Seele zu Gott erheben konnte. Wo die Muſik indeß dem Gottesdienſte geſellt bleibt, muß ſie der ernſten Würde deſſelben ſich anſchließen, was nicht bedingt daß ſie langweilig oder traurig ſei; auch der kindlich heitere Charakter Haydn's iſt in ſeinen Meſſen ſich treu geblieben; „wenn ich an meinen Gott denke", ſagte der Meiſter, „ſo werde ich ſo luſtig daß ich mich nimmer zu laſſen weiß." Aber Haydn weiß uns in einen idealen Empfindungszuſtand hinzuführen,

während man heutzutage und namentlich in Italien die das Gemüth bald erſchlaffenden, bald ſinnlich reizenden oder zerwühlenden Klänge einer frivolen Oper auch in der Kirche wiederholt hört. Gewiß hat Thibaut recht wenn er ſagt: „Roſenroth und hellgelb ſind ſchöne Farben, und doch wäre ein Chriſtusbild mit roſenrothem Mantel und hellgelbem Gürtel nicht zu ertragen. Die geniale Leichtfertigkeit Figaro's paßt ſo wenig in die Kirche, als ein zierlicher Tänzerſprung beim Genuß des Abendmahls an ſeiner Stelle wäre. Wie in Gottes Gegenwart kein keckes Selbſtvertrauen, kein gänzliches Verzagen ſtattfinden kann, ſo wird es auch in der Kirche keinen überſtrömenden geiſtigen Rauſch und keine bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer hier in voller Freude des Herzens Gott danken und loben will der wird ſeinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, ſondern mit beſcheidener Inbrunſt ausſprechen, und wer durch Leiden gebeugt außer der Kirche ſich in Schwermuth und Jammer auflöſen könnte der wird in der Kirche vor Gottes Auge wieder getroſt werden, nicht die Hände ringen, nicht ächzend und jammernd hin- und herlaufen, ſondern durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen ſeines Kummers machen. Die Kirche ſoll nicht das Irdiſche aufregen und durch das Irdiſche bekämpfen, ſondern gerade durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenſchaft die Leidenſchaften beſänftigen und erheben. In der Kirchenmuſik alſo ſoll alles mäßig, ernſt, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenſchaftslos ſein, alles ganz in dem Ton daß ein ausgezeichneter Kanzelredner ſagen könnte: Dieſe herrliche Muſik hat meine Predigt gut vorbereitet; oder: ſie hat nach meiner Predigt im Geiſt derſelben das Gefühl der Gemeinde zu voller Lebendigkeit gebracht; oder, was auch unter Umſtänden gut ſein könnte: wo ſo geſungen ward da muß ich verſtummen und die Gemeinde ganz ihrer ſtillen Andacht überlaſſen."

Die Gliederung der Muſik.

Indem die Phantaſie das noch geſtaltloſe Wogen und Treiben der ſchöpferiſchen Gemüthskraft und den Proceß des Werdens in ſeiner Allgemeinheit durch die Töne offenbart ohne beſtimmt

dauernde Bilder zu zeichnen oder Gedanken in Worte zu faſſen, ſo bleibt die Muſik in ſich ſelbſt einheitlicher, während die bildende raumgeſtaltende Kunſt zu drei ſo unterſchiedenen Darſtellungsweiſen auseinanderging daß man vielfach vergaß ſie als Momente des gemeinſamen Ganzen zu faſſen, und Architektur, Sculptur, Malerei als für ſich ſelbſtändige Künſte neben Muſik und Poeſie hinſtellte. Aber auch in der Poeſie werden wir eine dreifache Gliederung erkennen, und in der Muſik tritt der Unterſchied gleichfalls ein; es ſpiegelt ſich in ihr das Architektoniſche, Plaſtiſche, Maleriſche in der Inſtrumentalmuſik, im Geſang, in der Verbindung beider, ſowie auch das Epiſche, Lyriſche, Dramatiſche vielfach zur Geltung kommt. Der Natur der Sache nach war darum auch der Begriff der bildenden Kunſt bald beſtimmt, aber das Architektoniſche, Plaſtiſche, Maleriſche erforderte eine nähere und umfaſſende Darlegung; hier galt es das Muſikaliſche als ſolches in längerer Betrachtung zu ergründen, die Unterſchiede ergeben ſich leicht und bleiben mehr innerhalb der gemeinſamen Einheit ſtehen.

a) Die Inſtrumentalmuſik.

Die Muſik in ihrer Selbſtändigkeit und Selbſtkraft iſt Inſtrumentalmuſik. Dieſe trägt vorzugsweiſe den Charakter der Kunſt, indem ſie im Anſchluß an die Naturgeſetze Werkzeuge erfindet um die Töne zu erzeugen, die ſo in der Natur nicht vorkommen, und die Muſik lehnt hier an das Wort ſich nicht an, ſondern verwendet nur den Klang als ſolchen. Gerade dadurch ward ſie die ſpäteſte Kunſt, ein Werk der modernen Cultur. Das Alterthum verwandte Hörner und Trompeten zu Schlachtſignalen, den Klang der Becken und Cimbeln zur Feier orgiaſtiſcher Gottesdienſte und zur leidenſchaftlichen Erregung oder Betäubung der Gemüther; der Klang der Inſtrumente lenkte den rhythmiſchen Schritt der Chöre der Krieger, oder begleitete den Geſang. Es war zu Sokrates' Zeit eine Neuerung daß Sakadas aus Argos durch Flötenſpiel ein Lied nicht begleitete, ſondern allein vortrug, Agelaos aus Tegea daſſelbe mit dem Kitharſpiel verſuchte. Aber dies war nur Uebertragung der Geſangescompoſition auf ein einzelnes Inſtrument. Ehe ein Zuſammenſpiel möglich ward und durch die Inſtrumente allein ein Bild des werdenden Lebens nach

seinem Reichthum entfaltet werden konnte, mußte erst das System der Harmonie und des Taktes gefunden sein und mußten die Tonwerkzeuge selbst eine vollendete Ausbildung erhalten haben. Dies war der Neuzeit vorbehalten. Wer das Kunstvermögen für erloschen hält der möge nur bedenken wie durch Haydn, Mozart, Beethoven in ihren Symphonien etwas ganz Neues geschaffen ward. Unsere Zeit hat noch keinen Baustil, weil der erst der Ausdruck der wieder gemeinsamen und in sich befriedigten Weltanschauung sein kann, die einem kritischen, kämpfenden, individualistischen Jahrhundert fehlt; dafür haben einzelne in sich harmonische Gemüther diese umfassenden Tongebäude hingestellt, welche das Streben nach Versöhnung mit dem erreichten Ziel auf eine ganz herrliche und auf eine den griechischen Tempeln oder romanischen und gothischen Domen ebenbürtige Weise veranschaulichen und zur Empfindung bringen. Mit Recht nennt Weiße die Instrumentalmusik das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals. Ohne Gestalt und Wort, durch Klang und Bewegung allein ruft sie ein Ideal der Schönheit hervor. Die allgemeine Form des geistigen Lebens kommt hier zur Offenbarung: Kampf, Versöhnung und Frieden; Wunsch, Streben und Erfüllung; ungehemmter Fortgang, Förderung und dadurch Freude; Hemmung, Widerstand und dadurch Schmerz; Entsagung und dadurch Ruhe; Ueberwindung und dadurch Siegesjubel. Wir fühlen die Dialektik des Werdens, der Erguß des künstlerischen Gemüths enthüllt uns den Gang der Geschichte, und für alles besondere Suchen, Ringen, Finden und Genießen gibt sie nicht Nachahmungen und Abbilder, sondern die Verklärung des Lebens in das Urbild der Ideen, wie sie die Entwickelung des Seins leiten und das Werden zwischen den Polen des Wunsches und der Erfüllung als ein organisches, als schön erscheinen lassen. Darin gerade erkennen wir das Wesen der Musik in seiner Reinheit, und wenn Köstlin in Vischer's Aesthetik die Instrumentalmusik für bei- und untergeordnet erklärt, den Gesang aber für die eigentliche Musik hält, so bedarf dies keiner andern Widerlegung als die Anführung der Definition die er selbst von seiner bevorzugten Vocalmusik gibt: „sie entsteht dadurch daß eine Empfindung unmittelbar sich äußert, und sie enthält und will nichts anders als eben diese unmittelbare Empfindungsäußerung;" — damit ist sie bloser Naturschrei und keine Kunst.

Weil der Inſtrumentalmuſik die Worte fehlen, begnügt ſie ſich nicht gern mit einer einzigen Lebensmelodie, ſondern gibt, was keine ſprachliche Darſtellung ſo auszudrücken vermag, in einer Harmonie von Melodien ein Bild vom Ineinanderwirken aller Kräfte und von der Entfaltung des Einen und Ganzen in der Vielheit der Weſen und ihrer Wechſelbeziehung. Die Freude an der Harmonie, am Wohllaut zuſammenſtimmender Klänge, an der formalen Tonſchönheit hat hier ihre Stelle. Das Wort wird durch die Vielheit der Klänge erſetzt, deren jeder einem beſondern Inſtrumente entlockt auch einen eigenthümlichen Charakter trägt. Der Muſiker ſtellt dieſe verſchiedenen Klänge bald in Contraſt, bald miſcht er ſie wie der Maler die Farben, und wie bei den Farben wird die Verbindung bald Verſtärkung und bald Dämpfung und Umſchleierung. So bricht ein Zuſatz von Blau die grelle Leuchtkraft des Gelben zum heitern Grün, ſo mildert der ſanfte Flötenton die ſchmetternde Trompete.

Erinnern wir uns hier daran daß Schiller das Schöne und die Kunſt auf den Spieltrieb des Menſchen gründete, auf eine freie Uebung ſeiner Kräfte um ihrer ſelbſt willen, um einzuſehen wie ſinnig unſere Sprache von einem Spiel der Inſtrumente redet. Im Ausdruck der Stimme geſchieht es oft daß die Empfindung den Menſchen überwältigt und beherrſcht; dem Inſtrumente gegenüber iſt er frei, er ſchaltet und waltet mit ihm nach ſeinem Sinn, und hat dabei keinen andern Zweck als den Genuß des Schönen, das Tonwerkzeug iſt außer ihm, und doch vermag er die ganze Innigkeit ſeiner Empfindung in daſſelbe hineinzulegen, wie ſie durch ſeine Nerven zittert und die Bewegung ſeiner Muskeln, den Athem ſeines Mundes beſeelt. So haben und genießen wir hier das Ergießen und Ergehen der Phantaſie, die nicht an irdiſche Bedürfniſſe und Zwecke gebunden rein um des ſeligen Lebens willen wirkt und ſchafft.

Hier gilt das bekannte Wort daß die Architektur eine feſt gewordene Muſik ſei; denn hier in der Inſtrumentalmuſik haben wir den Zuſammenklang rhythmiſch bewegter Kräfte zu einem unſichtbaren Bau. Hier ſind es nicht einzelne Erſcheinungen, ſondern die Grundkräfte des Seins, die in der Architektur im Gleichgewicht des Beruhens, in der Inſtrumentalmuſik im Fluſſe der Bewegung dargeſtellt werden; hier iſt es der allgemeine Stimmungsausdruck der erzielt wird, einmal durch eine Harmonie von Linien oder Ausdehnungen, das anderemal von Bewe-

gungen oder Klängen; hier kommt es nicht auf das Stoffliche als ſolches, ſondern auf die Erfüllung des Raumes oder der Zeit an. Hier wird in der Bewältigung und Idealiſirung des Anorganiſchen der Darſtellung des Organiſchen eine Stätte bereitet, in der Architektur für Plaſtik und Malerei, in der Muſik für die Poeſie, wenn eine Ouvertüre die Baſis bildet auf welcher ein dramatiſcher Verlauf von Thaten, Empfindungen und Gedanken ſich erhebt. Gerade weil Baukunſt und Inſtrumentalmuſik für ſich nicht zur Darſtellung beſtimmter und beſonderer Gedanken und Dinge fortgehen, ſind ſie an die mathematiſche Geſetzmäßigkeit der allgemeinen Naturordnung gewieſen, und wenn auch hier nach dem Begriff des Beharrens die Architektur zunächſt das Bild des Kosmos, der ſichtbaren Welt, die Inſtrumentalmuſik nach dem Begriff des Werdens das Bild der Geſchichte und der Gemüthsentwickelung gibt, ſo prägt doch auch im Bau der Organismus des ſtaatlichen Lebens und Volksgeiſtes ſich ab und wird in der Muſik die Harmonie der Sphären kund. Hier wie dort geht die Kunſt ins Große, Weite, wirkt durch Maſſenhaftigkeit, iſt ſelbſt das Werk vieler Hände, geht über das individuelle Fühlen und Wollen hinaus und verkündet Leid und Luſt, Ahnung und Strebensziel einer Welt. Hier wie dort ſchmiegt die Kunſt den Zwecken des Lebens ſich an, wenn ſie bauend das Wohnhaus errichtet, wenn ſie ſpielend den Schritt und Tanz regelnd begleitet, aber zugleich erhebt ſie ſich über die irdiſche Bedürftigkeit und dieſe mit ſich in den Aether der freien Schönheit. Wie der Architekt beſtimmten Forderungen des Cultus im Tempelbau zu genügen hat, ſo mögen auch dem Muſiker beſtimmte Gedanken beim Componiren vorſchweben, wie Beethoven an dem ſieghaften, den Fortſchritt der Menſchheit lenkenden Heldenthum des jugendlichen Bonaparte ſich für ſeine Heroica begeiſterte, oder wie derſelbe Tondichter bei der Sonate in E-moll einen hochgeſtellten Freund im Sinne hatte, den der Widerſtreit der Liebe und der Standesrechte bewegte; aber über den beſondern Anlaß erhob ſich das Werk, um uns hier den Kampf zwiſchen Kopf und Herz und ſeine Verſöhnung, dort das Heldenthum überhaupt mit ſeiner freudigen Luſt, ſeiner männlichen Trauer und ſeinem feſtlichen Triumph zu ſchildern. Aehnlich gibt der Architekt der Kirche, der Burg, dem Rathhaus, der Villa ein eigenes Gepräge, das aber zugleich das

gattungsmäßige ſein wird. In Bezug auf den Vollender der Inſtrumentalmuſik ſtehe noch das ihr Weſen bezeichnende Urtheil Weiße's über Beethoven hier: „Es erſcheint in dieſem Meiſter deutlicher noch als in irgend einem andern die raſtlos ungeheure Arbeit der tiefſinnigſten und verſchlungenſten Tonreihen als ein unabläſſiges Ringen und Jagen nach Einem einfachen Ziel, welches Ziel, der reine und durch keine andere Kunſt ausdrückbare Jubel der Verklärung, auf dem höchſten Gipfel ſeiner tiefſten und vorzüglichſten Kunſtwerke zur unmittelbaren Gegenwart wird. Eben darum muß gerade dieſer Componiſt, der mächtigſte und berufenſte Herold der modernen Idealwelt, denen ganz unverſtändlich und ein unlösbares Räthſel bleiben, die von der Kunſt nur die Darſtellung beſtimmt begrenzter Gegenſtände oder auch ſpeculativer Begriffe erwarten."

Indem ich mich zu einer kurzen Betrachtung der muſikaliſchen Inſtrumente anſchicke, verweiſe ich über das Beſondere in Bezug auf ihre künſtleriſche Verwerthung auf die Compoſitionslehre von Marx, in Bezug auf ihren Bau und ihre Geſchichte auf das Buch Zamminer's: Die Muſik und die muſikaliſchen Inſtrumente in ihrer Beziehung zu den Geſetzen der Muſik. Beide Werke ſtimmen im Weſentlichen überein und bringen uns zu wiſſenſchaftlicher Klarheit was wir beim Anhören der Muſik als den Charakter der beſondern Klänge empfinden. Die Vervollkommnung der Tonwerkzeuge hat mit der Compoſition der Inſtrumentalmuſik gleichen Schritt gehalten und den Vortrag der Schöpfungen der Meiſter unſers Jahrhunderts möglich gemacht; mit der europäiſchen Cultur verbreiten ſich unſere muſikaliſchen Inſtrumente über die Erde.

Wir unterſcheiden zunächſt die Blas- und die Saiteninſtrumente. Das Schilfrohr, das Horn des Stiers, die Tritonsmuſchel boten ſich für jene dar; ſie bilden die feſte Wandung innerhalb welcher eine Luftſäule ſchwingt, die durch den menſchlichen Athem in Bewegung geſetzt wird. Die Verſchiedenheit der Klangfarbe beruht zumeiſt auf der Art des Anblaſens und auf der Form der Luftwellen, wie auf der Geſtalt der ſchwingenden Luftſäule; der Ton wird runder und weicher, wenn dieſe breiter iſt, und wird mit ihr dünner, ſpitzer, heller. Die ſilberne Flöte Böhm's hat entſchieden daß der Flötenklang nicht vorzugsweiſe im Holze iſt, daß er um ſo reiner wird je feſter die Wandung des Inſtruments liegt; doch ſchwingt und

zittert auch dieſe mit, und ſo iſt ihre Structur allerdings nicht ganz bedeutungslos.

Eine Luftſäule nun die wir durch einen oben oder unten oder an beiden Stellen offnen Cylinder in Bewegung ſetzen, gibt gemäß ihrer Länge einen Ton von beſtimmter Höhe und Tiefe. Um verſchiedene Töne zu gewinnen kann man zunächſt ſolche Röhren von unterſchiedener Länge zuſammenſtellen, wie bei der Panspfeife geſchieht. Man hat eine ſolche in Bolivia im Gebrauch gefunden welche aus dreizehn in zwei Reihen geordneten Röhren von vier bis acht Fuß Länge beſtand, die alſo eine Octave umfaßte; mehrere Perſonen trugen ſie vor dem Spieler hin und her, eine Ungeheuerlichkeit, welcher Zamminer als Gegenſtück die ruſſiſche Hörnermuſik geſellte, in welcher die Theilung der Arbeit ſo weit gediehen iſt daß jeder mitwirkende Mann nur Eine Note bedeutet und vorkommenden Falls zu blaſen hat.

Man konnte indeß bemerken daß ein ſtärkeres Anblaſen noch andere Töne hervorruft, und zwar ſolche deren Schwingungszahl auf einer Vervielfältigung der Schwingungen des Grundtons nach Maßgabe der einfachen Zahlenreihe beruht, wie folgendes Schema andeutet:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 u.ſ.w.

C c g c_1 e_1 g_1 b_1 – c_2 d_2 e_2 f_2 + g_2 a_2 – b_2 – h_2 c_3.

Hierauf beruhen die Naturtöne der metallenen Blasinſtrumente, in welche die Luft durch ein trichterartiges Mundſtück geblaſen wird. Innerhalb der erſten Octave liegt kein einziger, innerhalb der zweiten nur die Quinte, innerhalb der dritten und vierten werden die Töne zahlreicher, es treten aber zum Theil ſolche auf die harmoniſch nicht zu verwerthen ſind, wie diejenigen welche durch die Zahl 7, 11, 13 bedingt werden.

Das Horn beſteht aus einer rund gewundenen, die Trompete aus einer dünnern und mehr länglich gezogenen Metallröhre; die Poſaune geſtattet dieſe durch Züge zu verlängern und zu verkürzen. Der Trompetenklang iſt hell durchdringend, ſchmetternd, namentlich dadurch daß ein und derſelbe Ton ſich raſch und ſchütternd wiederholen läßt; ſie bringt durch mit metallner Kraft, und wenn ſie minder reich an Tönen iſt, ſo bedarf die einfache Entſchiedenheit des Heldencharakters keiner Modulation, und hebt ſie dadurch den Grundrhythmus und die Töne des hellſten Accords um ſo durchſchlagender hervor. Je nach der Länge des Rohrs erhalten verſchiedene Trompeten einen verſchiedenen Grundton,

wodurch der einen möglich wird was der andern verſagt war. Ein Gleiches gilt vom Horn. Sein Ton iſt voller, weicher, runder, minder kernhaft, mehr anſchwellend und verhallend; unſer Wort Waldhorn erinnert an die Waldromantik des Inſtruments. Minder klar, dunkler als die genannten klingt die Poſaune, aber mit mächtigerer Schallkraft in der Tiefe, feierlich dröhnend, ſtreng erſchütternd, daß man an die Strophe des alten Kirchenlieds erinnert wird, die Mozart's Requiem mit Poſaunenſchall einleitet:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

Der Ton kommt bei dieſen Inſtrumenten aus voller Bruſt und ſchallt mit voller Naturkraft, es iſt als ob er die unendliche Fülle des Gemüths und die innerſte Seele der Dinge eindringlich rein und ganz offenbaren wollte; daher ſeine Unwiderſtehlichkeit und das ahnungsvoll Anſprechende. Der Mangel liegt in der geringen Zahl dieſer Töne; allein der rechte Componiſt weiß die Uebergänge andern Inſtrumenten anzuvertrauen; er gleicht dem Feldherrn der den verſchiedenen Truppengattungen verſchiedene Aufgaben ſtellt und mit ihrem Ineinanderwirken den Sieg erringt. Doch hat man auch dem einzelnen Horn, der einzelnen Trompete größere Tonmannichfaltigkeit zu geben geſucht. Beim Anſatz und Anblaſen gerathen die Lippen des Spielers in Bebungen, wodurch ein ſtoßweiſes Hervorquellen der Luft hervorgebracht wird; wird nun der Athem und die Anſpannung der Lippen verſtärkt oder geſchwächt, ſo wird der Ton höher getrieben oder tiefer ſinken gelaſſen, und dadurch ſowie durch theilweiſe Deckung des Schallbechers mit der Hand werden jene ſonſt nicht in unſer Syſtem ſtimmenden Töne demſelben doch gemäß gemacht. Sodann hat man innerhalb der Rohrwindung beſondere Stücke als Ausbiegungen eingeſetzt, welche aber verſchließbar ſind; werden ſie geöffnet ſo tritt ihre Länge zu der des ganzen Rohrs hinzu; ſo hat man Mittel gewonnen die Naturtöne um eine ganze, um eine halbe Stufe, im Zuſammenwirken aller Ventile um eine große Terz zu erniedrigen. Dadurch wird es möglich auf einem Horn allein virtuoſenhaft zu ſpielen, aber die friſche Geſundheit, die entſcheidende Kraft der Klänge wird geſchwächt. „Das Waldhorn", ſagt Marx, „klemmt ſich in Fagotttönen herum, und die Trompete ſpinnt, wie Hercules bei Om-

phale, irgendeine ſchäferlich ſentimentale Melodie ab. Ein reicher Chor natürlicher Trompeten iſt das Glanzvollſte, mit Poſaunen und Pauken unterſtützt das Machtvollſte und Herrlichſte was die Muſik an Orcheſtermitteln aufzubieten vermag, der Zutritt der Tuben und anderer Ventil- und Klappeninſtrumente verdunkelt den Glanz und ſtumpft die Macht des Eindrucks ab, — er wirkt wie die Degenſcheide welche die blanke ſcharfe Klinge umſchließt." Wo der Tonkünſtler über das volle Orcheſter gebietet da wird er wohlthun den metallenen Blasinſtrumenten ihren Naturton zu laſſen, ihren eigenthümlichen Klangcharakter zu wahren und ſie damit an geeigneter Stelle leiſten zu laſſen was kein anderes Inſtrument vermag.

Eine Reihe anderer Blasinſtrumente die man ſeither gewöhnlich aus Holz bereitete, gewinnen die übliche Tonreihe dadurch daß man an der Seite Löcher anbringt, durch deren Öffnen man den Luftſtrom nach verſchiedenen Graden verkürzt und dadurch den Ton erhöht. Flöte, Clarinette, Fagott ſind hier vorzugsweiſe zu nennen. Bei der Flöte wird der Ton dadurch hervorgerufen daß der Spieler über das Mundloch bläſt, es iſt alſo der Athem und die eingeſchloſſene Luftſäule allein welche ſchwingen und klingen, und daher das Luftige, Immaterielle, Sanfte, Milde, Unſchuldige, aber auch der Mangel an Schärfe und ausdrucksvoller Gewalt im Flötenhall; man hat ihn oft ſchon mit einem blaſſen Himmelblau verglichen. Dagegen ſchwingen geſpannte Blättchen im Mundſtück der Clarinette und des Fagotts, ſie werden angeblaſen und ſetzen ihre Bebungen auf die Luft fort, und der Ton wird dadurch kerniger, geſättigter, mächtiger, erhält aber zugleich bei aller Klarheit etwas Zitterndes, und eignet ſich ſo für den Ausdruck leidenſchaftlicher Erregung und tiefen Gefühls. Die mittlern Töne dieſer Inſtrumente, denen ſich auch die Oboe geſellte, ſind die anſprechendſten; das Fagott wird in der Tiefe „grunzend", es hat überhaupt etwas ſchwer Bewegliches und Näſelndes, weshalb es gern humoriſtiſch angewandt wird; die hohen Flötentöne, die man für ſich dem Piccolo zutheilt, werden pfeifend grell, und gewinnen ſowol einſchneidende Schärfe als etwas unangenehm Schrilles. Alle dieſe Inſtrumente liegen der menſchlichen Stimme nah, ſie geſtatten ein Anſchwellen und Abſenken des Tons und die volle Entfaltung der Melodie. Am umfangreichſten und bedeutendſten iſt die Clarinette. „Legt man", ſagt Marr, eine „Clarinettſtimme ſo an

daß ſie ſich vorzugsweiſe in der klangvollern Region hält, aus der ſtillern Tiefe ſich wieder in jene erhebt, auch wol vermöge ihres großen Tonumfangs in die höchſten Tonlagen aufſchwingt und die Kraft der tiefſten Töne gelegentlich mitbenutzt, ſo nimmt das Inſtrument im Ganzen einen Charakter von ſinnlicher Fülle, von gefühlvoll edlem Weſen, auch von Ueppigkeit und Wildheit an, der es als das gebietende und vorherrſchende in dieſer Klaſſe der Inſtrumente bezeichnet. In ſeiner ſinnlichen Fülle und Anmuth hat Mozart es oft concertirend angewandt."

Ein Blasinſtrument von großer Gewalt und großem Reichthum, das aber nicht der menſchliche Athem zum Tönen bringt, ſondern die mechaniſch zuſammengepreßte Luft, welcher die menſchliche Hand den Zugang zu den Pfeifen öffnet, iſt die Orgel. Hier hat jede Pfeife ihren eigenen Ton, aber durch die Menge der Pfeifen iſt nicht blos die ganze Tonreihe von der größten Tiefe zur Höhe vorhanden, ſondern durch Modificationen des Baus hat man auch viele Regiſter mit mannichfaltigem Klangcharakter. Es iſt die Naturgewalt die in der Orgel wie unter einer höhern Hand erbrauſt, und jegliches ſteht für ſich in voller Entſchiedenheit da, die Töne ſind kräftig klar, aber ohne anzuſchwellen und zu verhallen oder ineinander zu verſchmelzen. Die Orgel eignet ſich dadurch zum Ausdruck des Erhabenen, in ſich Begründeten, dem die Subjectivität ſich fügen und ergeben muß; ſie trägt und leitet den religiöſen Geſang der Gemeinde und jede Feier bei welcher eine große gemeinſame Idee alle vereinigt und muſikaliſch ausgeſprochen ſein will. So iſt ſie das rechte Inſtrument für Händel's Oratorien, und Händel verſtand ſie meiſterhaft zu behandeln.

Eine zweite Hauptklaſſe von Inſtrumenten begreift diejenigen in ſich deren Klang durch Anſchlagen, Reißen oder Streichen einer geſpannten Fläche oder Saite hervorgerufen wird. Jede Trommete oder Pauke hat ſtets nur einen Ton, ſie läßt ſich aber höher oder tiefer ſtimmen, und man ſtimmt mehrere gewöhnlich nach der Dominante zuſammen. Sie geben den Rhythmus und das Tempo ſchwungvoll an, und fallen an geeigneter Stelle in den Gang der andern Inſtrumente mit entſcheidendem Nachdruck ein, der Ton wirkt ſelbſt wie ein Schlag, einſchlagend, ausſchlaggebend.

Alle Saiten ſind über einem Reſonanzboden geſpannt, der den Schall verſtärkt. Durch Anſchlag kommt das Clavier zum

Erklingen. Es ist ein vielstimmiges Instrument, am meisten für den Vortrag einer Melodie mit harmonischer Begleitung geschickt, sodaß beide in Einem Guß hervorquellen. Die nacheinander erklingenden Töne verweben sich etwas durch das Nachzittern der Saiten, man kann ihre Dauer verlängern wenn man bei kräftigem Anschlag die Dämpfung aufhebt; im Ganzen aber tritt jeder Ton klar für sich auf oder in harmonischem Zusammenklang, und darum spricht Köstlin dem Clavier etwas Classisches zu und findet in ihm einen wohlthuenden Contrast zu allem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden anderer Instrumente; „wie frische erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präcisen, klaren, festen Klänge des Claviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjectiven Musik die wir dort zu hören bekamen." Seiner Natur nach eignet das Clavier wie Harfe und Kithare oder Zither sich zur harmonievollen Begleitung des Gesangs, und mehr als auf irgendeinem andern Instrumente vermag man auf ihm eine Nachbildung von Orchesterwerken ähnlich wie von Gemälden durch Kupferstiche zu geben. — Die Saiten der Harfe schwingen frei, der ihnen entrissene Klang hat etwas Hallendes, Glockenhelles, ideal Reines; gerade hier finde ich etwas Classisches im Unterschied von der Sentimentalität des spitzern und eingreifend erzitternden Zithertons; es ist nicht blos durch die Erinnerung an König David, sondern durch das Wesen der Sache getragen daß wir den Sonnenaufgang im Geiste wie in der Natur am liebsten mit Harfenklang begrüßen. Dagegen wie verwehende Geisterstimmen schweben jene Töne welche der Wind selbst der im Accord gestimmten Aeolsharfe entlockt.

Alle diese Saiteninstrumente vermögen die Töne weder so zu halten noch zu verschmelzen wie die Blasinstrumente; diese stehen darum mehr auf Seiten der Melodie, jene auf Seiten der Harmonie. Aber die freieste und genialste Erfindung war der Zeit vorbehalten die nach ihrer vorwaltenden Gemüthsinnigkeit überhaupt erst die Musik recht zu pflegen begann, ich meine die Erfindung der Streichinstrumente, die in sich jene beiden Naturen des Melodischen und Harmonischen verschmelzen, indem sie die Saite nicht anschlagen oder reißen, sondern mit einem Bogen bestreichen, und durch kräftigere oder weichere Behandlung den Ton bald mächtig, bald leise hervorrufen, bald kurz und scharf absetzen, bald anschwellen lassen, tragen und in einen

andern überleiten, was nicht minder, ja beſſer noch als auf den Blasinſtrumenten gelingt. Vermag ſchon das einzelne Inſtrument mehrere Töne gleichzeitig auszuſprechen, ſo macht die Verbindung mehrerer ſie nicht blos für einfache Harmonie, ſondern für jenes vielſtimmige Melodiengeflecht geſchickt, in welchem wir den Triumph muſikaliſcher Kunſt erkannten. Die Violinen haben in der Oberſtimme bei aller Weichheit die ſcharfe Beſtimmtheit und leichte Beweglichkeit des Tons, die ſie an die Spitze des Orcheſters ſtellen; in einer der Männerſtimme verwandten tiefen Kraft ſpricht die Bratſche und das Violoncell, der Baß bildet in langſamerem Schritt mit zuſammenhaltender Macht die Grundlage des Rhythmus, der Melodie, auf welcher das rege Leben der andern Inſtrumente ſich entwickelt. Lenau ſingt einmal:

Weinendes Klagen, Freudegekicher
Schüttern in ſchroffem Wechſel die Luft,
Setzen gewaltig, keck und ſicher
Ueber des Misklangs drohende Kluft;
Alle die Töne ſie klettern, ſie tanzen
Wild verſchlungen wie Urwaldspflanzen,
Wild hinfahrend wie ſchwelgende Flammen,
Aber der Brummbaß hält ſie zuſammen.

Der Meiſter weiß jedem Inſtrumente zu geben was ihm zukommt; nur eine falſche Genialitätsaffectation will mit der Trommel zärtlich ſein und mit der Flöte donnern und wettern. Eine Stelle aus Thibaut's Buch über Reinheit der Tonkunſt möge hierüber reden: „Wie von verſchiedenen menſchlichen Stimmen jede ihr Eigenes hat, wie beſonders mächtige Sachen dem Baß, feine zarte ſchwärmende dem Tenor, tiefſinnige rührende dem Alt angehören, ſo hat auch jedes Inſtrument ſeine eigene Sphäre. Die Poſaune kann allenfalls noch im Himmel geblaſen werden, aber auf dieſer Erde nicht zu einer ſanften verliebten Arie, und die freie graziöſe Flöte muß ſtill bleiben wenn ein ernſteres Blasinſtrument etwas Tiefſinniges darſtellt und ſich dabei zweckmäßig mit der Bratſche verbindet. Ich will nur zum Beiſpiel Händel's berühmten Todtenmarſch im Saul anführen, alſo das Werk eines Meiſters welcher mit der Kraft eines Jupiter's arbeitete, mit unendlicher Feinheit jeder Singſtimme gab was ihr gebührte, alle jetzigen Hauptinſtrumente kannte und oft benutzte, alſo doch wol ſeine guten Gründe hatte, wenn er ein gangbares Inſtrument nicht gebrauchte. In jenem Marſch ſchweigen nun in den erſten

Takten die Flöten ganz; dann laſſen ſie ſich hören; bald brechen ſie wieder ab, aber dann fallen ſie kurz nachher wieder ein und herrſchen bis ans Ende. Offenbar iſt nun der Grund, weil Händel, ein großer geſunder Geiſt, tiefe Trauer ehrt, aber niemand darin unmännlich verzagen laſſen kann, und ſo immer wie ein tröſtender kräftiger Freund mit den Trauernden weint, aber doch zuletzt immer wieder auf die Sonne hindeutet. Daher man ſich auch oft nach ſeinen Trauerchören beruhigter und beſeligter fühlt als nach den munterſten Dingen jetziger Empfindler. So beginnt denn der Marſch mit der gebeugteſten Trauer, aber die hinzutretenden Flöten ſuchen zu mildern, und halten dann nach einem Rückſchritte, welcher wieder ganz in der Natur lag, den Trauernden bis zum Ende empor."

Man hat dem Streichquartett als der Kammermuſik vorzugsweiſe das Geiſtige der Kunſt, die Darſtellung des innerlichen Gedankenwebens und ſeiner Dialektik, das ſinnige Ausſpinnen und Verflechten der Ideenbewegung, das Melodiſche übertragen, den Blasinſtrumenten als der Harmoniemuſik, die man dann auch am liebſten im Freien erſchallen läßt, die ſinnliche Fülle des Klangs und farbenreichen wohllautenden Zuſammenklangs. Das vollſtimmige Orcheſter vereinigt beide, jedoch unter der Herrſchaft der Streichinſtrumente, die Violine iſt der Vorſänger geworden. So wird es möglich daß die Inſtrumente ſelbſt, einzelne und ganze zuſammengehörige Chöre, Zwieſprach miteinander führen, daß eines oder eine Klaſſe von ihnen eine Melodie ſoweit fortführen als ihnen der Ausdruck derſelben gelingt, dann aber die Sache andern zur weitern Darſtellung übergeben, und vielleicht dann dieſen jetzt ebenſo begleitend oder in Erinnerung verſunken nachfolgen, als ſie früher von einzelnen ahnenden, zuſtimmenden Tönen derſelben begleitet waren. Haben die Geigen die innere Entwickelung des Gedankens vollzogen, ſo ergreift dieſen jetzt die Energie des Willens um ihn machtvoll zu äußern, und das vollbringen nun die Blasinſtrumente mit vollem Bruſtton, mit ſchmetternder Kampfluſt, mit entſcheidender Harmonie. Erſchien das Streichquartett wie ein Geſpräch gefühlvoller Menſchen, ein Ideenaustauſch ſchwärmeriſch vordringender Jugend, männlicher Würde und ſchwerbeweglichen beſchaulichen Alters, ſo unterbrechen das die Blasinſtrumente mit einem Geſang, deſſen Wogen alle in gemeinſamen Erguß dahintragen. So wird jeder Stimme oder Individualität ihr Recht im großen Concert des Lebens, in

ihrem Wechſel erhält und entfaltet ſich ein einiger Grundgedanke, und alle verbinden ſich in der Arbeit und im Genuß zuletzt ihn vollſtimmig, allſeitig, jeden Widerſtand überwindend in ſieghafter Herrlichkeit darzuſtellen.

Die Inſtrumentalmuſik gibt uns einen allgemeinen Ausdruck naturwahrer Lebensentwickelung oder idealer Gemüthsbewegung; nach der Beſchaffenheit des Gedankens den ſie ausſprechen will, geſchieht dies durch einfachere oder reichere Formen. Es kann ein einzelner Satz genügen, welcher rhythmiſch-ſymmetriſch gegliedert gleich der Welle ſich auf- und abbewegt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt, es kann aber auch ſolchem Tonbild ein Gegenbild zur Seite geſtellt und die Vermittelung beider erzielt werden. Solche Geſtaltung einer Melodie welche einer Idee zunächſt nur in Rückſicht auf ſie einen Ausdruck gibt oder den Verlauf einer beſtimmten Empfindung abſpiegelt, hat man die Liedform genannt. Hieran ſchließt ſich dann eine künſtleriſche Entwickelung wie ſie der Muſik allein eigen iſt, die Variation. Sie bewahrt den Grundgedanken, ſtellt ihn aber in verſchiedener Modulation, in wechſelndem Rhythmus, in mannichfaltiger Harmoniſirung dar; die Variationen gleichen den ſtets ſich erweiternden Ringen derſelben Spirallinie, die Art des Ganges wird im Allgemeinen beibehalten, im Beſondern aber vielfach modificirt, ſodaß das Thema immer durchklingt, wie wir auch in der Poeſie den Endreim und das entſcheidende Wort in der Ghaſele immer wieder vernehmen, jeder Vers aber in einer neuen Wendung, durch ein neues Bild die Sache veranſchaulicht; dadurch wird der Inhalt zugleich entwickelt, das Urſprüngliche zugleich bereichert, und indem eine Variation aus der andern entſpringt, führen ſie in zuſammenhängender Folge uns durch verſchiedene Lebensgebiete und Seelenſtimmungen, überall daſſelbe, aber in einem neuen Licht oder auf einer neuen Stufe aufweiſend. Die Muſik kann dieſe Weiſe anwenden weil ſie die noch geſtalt- und wortloſe Stimmung und Bewegung ſchildert, die im beſtändigen Bildungsproceſſe den gleichen Typus in verſchiedenen Individuen wiederholt, jedem derſelben aber ein Eigenthümliches bewahrt; gerade durch ſolche mannichfaltige Auslegung eines und deſſelben Inhalts wird er auch ohne Bild und Wort uns klar.

Einheit und Mannichfaltigkeit, die hier ineinander ſpielen, treten im Rondo nebeneinander. Der Hauptgedanke wird ausgeſprochen, nun regen ſich allerhand Nebengedanken, ſie werden

gleichfalls dargeſtellt, aber ſo daß ſie immer wieder in jenen münden, daß er immer wieder als die Hauptſache wiederholt wird. So ſpricht im Chanſon der Franzoſen jede Strophe zuletzt wieder im Refrain denſelben Satz aus, der dem Bau des Ganzen zu Grunde liegt, ſo ſingt im Rundgeſang jeder Genoß aus der gemeinſamen Stimmung heraus ſeinen Vers, und jedesmal fällt der Chor ein um dieſe gemeinſame Stimmung mit vereinten Stimmen kund zu thun. Ganz treffend ſagt Köſtlin: „Das Rondo iſt ſo naturgemäß wie die einfache Melodie; es iſt das ganz natürliche ſtete Zurückkommen der Empfindung oder Phantaſie zu einem ſie vorzugsweiſe beſchäftigenden Gefühlsinhalt, und es iſt daher die geeignete Form für Tonſtücke in welchen die Innigkeit einer ſich immer wieder auf Einen Punkt concentrirenden Empfindung veranſchaulicht, oder ein die muſikaliſche Phantaſie durch ſich ſelbſt anſprechender charakteriſtiſcher reizender Gedanke umſponnen von der Ornamentik beiherſpielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonſätzen gegenüber eine in der Beſchränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargeſtellt werden ſoll."

Indeß iſt weder jenes Ineinander noch dieſes Nebeneinander von Einheit und Mannichfaltigkeit das Höchſte, ſondern der Organismus ſtellt die Einheit als das Alldurchdringende in der Mannichfaltigkeit der Gliederung ſelbſt dar; kein Einzelnes iſt die Hauptſache, ſondern das Ganze, jedes Einzelne iſt ein Eigenthümliches und Werthvolles für ſich, aber es ſteht in innerm Zuſammenhang mit allen Andern, mit denen es ſich zur Einheit des Ganzen zuſammenſchließt. Dieſe Form, in welcher aus dem Thema als dem Keim und Kern der Gegenſatz und ſeine Vermittelung ſich entwickelt, ein Grundgedanke in mehrern Theilen ſich ausbreitet, und der Wechſel von Kampf und Verſöhnung, von Anſpannung und Beruhigung in dem endlich errungenen Frieden eines neuen höhern Lebens ſein Ziel findet, das als der Zweck der ganzen Bewegung ihre Bahn ordnet und bedingt, — haben die Muſiker als die der Sonate bezeichnet, nachdem namentlich der Genius Haydn's ſie geſchaffen, Beethoven ſie vollendet.

Jede neue Lebenskraft, jeder neue Gedanke tritt energiſch ins Daſein und gibt ſich erregt und treibend als Quell der Bewegung kund; auf die angeſpannte Thätigkeit folgt Beruhigung, und der Geiſt ſinnt über die Thaten nach die er vollbracht, und ſammelt ſich in ſich ſelbſt zu friſchem Voranſchreiten; das Ende bildet

Sehnen und Erlangen, bildet That und Betrachtung in eins, und führt das Verſchiedene aus dem Streit zur vollſtimmigen Harmonie. Hieraus ergibt ſich eine Dreigliederung, in welcher auf ein Allegro und Adagio das ſie verſchmelzende Finale folgt. Allein einmal kann die Zweigliederung an der Stelle ſein, wenn der erſte Theil den Kampf und Gegenſatz in lebhafter Erregung, der zweite die beruhigende Ausgleichung bringt, die ſich als die Energie überwindender Liebe darſtellt; oder es kann die Mitte ſelbſt eine gedoppelte ſein, wenn nach der erſten ausführlichen Darſtellung des Gedankens derſelbe durch die Gegenſätze der Wehmuth und der Luſt, der ſinnenden Betrachtung und der heiter kecken Erregtheit durchgeführt, und nun im Schluſſe das Ineinanderwirken und die triumphirende Harmonie dieſer Gegenſätze oder das durch den ganzen Verlauf gewonnene vollere und freiere Leben in ſeiner Herrlichkeit entfaltet und genoſſen wird. Völlig im Einklang mit unſerer philoſophiſchen Auffaſſung und Begründung des Muſikaliſchen ſteht ein Wort Riehl's über die Sonate: „Ihre Idee beruht darin eine Stimmung im bildſamen Thema auszuſprechen, dieſes aber durch alle Wechſel und Kämpfe des harmoniſchen wie melodiſchen Gegenſatzes und der Parallele ſiegreich hindurchzuführen, daß uns ſein Grundgedanke zuletzt als nach allen Seiten bewährt und entwickelt, als muſikaliſch bewieſen feſtſteht. Kraft dieſer Dialektik der thematiſchen Durchführung iſt die Sonatenform trotz allem Reichthum und aller Freiheit, welche ſie vor dem rein contrapunktlichen Satz voraushat, die zumeiſt philoſophiſche Form; der Sieg der muſikaliſchen Logik wird in ihr zu freiem Spiel und Genuß."

Wie kein Lebendiges ſich für ſich, ſondern im Zuſammenhange oder im Kampf mit Anderm entwickelt, ſo begnügt ſich die Sonate nicht mit dem einfachen Thema, ſondern ſtellt ihm ein Gegen- oder Nebenthema zur Seite, welches namentlich auch durch ſeinen auf- oder abſteigenden Rhythmus ein Gegenbild des erſten Tonbildes gibt. Thema wie Gegenthema werden wechſelsweiſe fortentwickelt, bis endlich die Rückkehr zum Urſprünglichen erfolgt und einen erſten Theil abſchließt, mit dem aber die Sache noch nicht fertig iſt, der vielmehr in einen zweiten hinüberweiſt. Doch iſt der zweite dadurch eben ein zweiter daß er nichts völlig Neues und Erſtes bringt, ſondern ſolches durchführt und entfaltet was bereits im erſten Theile angelegt, angeregt und angeklungen war, ſodaß von da aus auch der erſte

Theil wieder aufgenommen wird, aber auch ſo vorgetragen werden kann daß er mittels einzelner Variationen, die an den zweiten Theil erinnern, durch dieſen ſelbſt bereichert erſcheint. Auf ſolche Art wird das Allegro, das Finale behandelt; das Adagio, das Scherzo ſind ihrer Natur nach einfacher, die Lied- oder Rondoform kann in ihnen walten. Der einheitliche Aufbau des Ganzen wird aber dadurch möglich und offenbar daß einzelne Grundgedanken ſtetig wiederklingen, daß durch die Harmonie der Töne auch im Streit ſchon der Friede, auch im Schmerz ſchon die Luſt mitgeſetzt iſt, daß auch wo die Beruhigung Hauptſache wird, doch der Kampf noch nachzittert, und daß durch beſtimmte Tonfiguren daſſelbe was im kühnen Streben nach Verwirklichung rang und mit raſchen Rhythmen in das Daſein hervorbrach, jetzt auch der ſtill verweilenden Betrachtung vorſchwebt und dem Gemüthe ſich einſchmeichelt.

Der Componiſt kann bei allen dieſen Weiſen ein einzelnes Inſtrument im Auge haben und ſeine Ideen durch den Soloſatz ausſprechen, er kann dieſen auch ſo einrichten daß das Leiſtungsvermögen dieſes Inſtruments dargethan wird; hier liegt der Abweg des falſchen Virtuoſenthums nahe, das mit der Ueberwindung von Schwierigkeiten prunkt und das Mittel zum Zweck macht, die Technik der Kunſt voranſtellt. Beſonders für vielſtimmige Inſtrumente eignet ſich der Soloſatz, während die andern zu gemeinſamer Ausführung zuſammentreten, wo dann das Streichquartett obenan ſteht. In Concertſtücken ſpielt ein Inſtrument die Hauptrolle und iſt Träger der Melodie, während die andern zur Begleitung an geeigneten Stellen ſich anſchließen und das Ganze durchführen helfen. Die Vollendung der Inſtrumentalmuſik iſt die Symphonie. Sie gibt ein Weltbild in Tönen, ſie gibt jeder Stimme ihr Recht und ihre Rolle, ſie läßt ſie miteinander ſtreiten, einander verſtärken, ihre Melodien verflechten und im Gang nach dem gemeinſamen Ziel in der eigenen Lebensentwickelung alle zugleich das eine Ganze verwirklichen, das in mehrern geſonderten Grundſtimmungen ſo durchgeführt wird daß die innere Einheit in ihnen erhalten und entfaltet erſcheint.

Auch hier gewahren wir wie bei der Architektur ein naturwüchſiges Werden. In Tänzen und Märſchen dient die Muſik den Zwecken des Lebens, ſucht aber nicht blos den Takt zu regeln, ſondern dort durch heitere Erregung, hier durch Muth und Kraft oder durch feierlichen Ernſt die Stimmung der Han-

delnden ſowol zu erregen als künſtleriſch und ideal auszudrücken. Volksliedermelodien bilden dabei die Grundlage. Man ſtellte nun einige Lied- und Tanzweiſen zuſammen, und wenn man ſich an das Volksmäßige dabei hielt, ſo ſuchte man der Kunſt des Muſikers in einer einleitenden Fuge genug zu thun. So ſetzten aus einer Fuge, einer Arie, einem Menuett und endlich aus einer Allemande oder Giga oder Siciliana ſich eine Folge von Tonſtücken, eine Suite zuſammen. Dieſe Grundlage bot ſich unſern großen Tondichtern dar, die von Haydn an dem erſten Satz die epiſch breite Entfaltung, die harmoniſche Combination, die fugenhaft ineinander verkettete Gedankenfülle, den machtvollen Einſchritt einer Idee, die Darlegung einer Lebensſphäre zuwieſen. Ein zweiter und dritter Satz bilden eine mehr lyriſche Mitte. Bei Haydn ſteht am liebſten ein Volkslied, naiv heiter oder ſentimental, an der zweiten Stelle, Mozart führte das idealiſtiſcher gehaltene Adagio ein, behielt aber das Menuett an der dritten Stelle noch bei; ſtatt deſſen gab Beethoven ſein kunſtvoller und reicher gebautes Scherzo, in welchem er ſeinen Humor ſprudeln ließ und einen Contraſt friſcher Lebensluſt zu der ſinnenden Wehmuth des Adagios gewann. Endlich aber konnte keinem dieſer Meiſter der Tanz als Schluß genügen, ſie ſahen daß die Muſik, die ihr Werk vor uns in der Zeit werden läßt, hier alle Kraft zuſammennehmen, und das nacheinander Entfaltete nun ineinander wirken laſſen müſſe: das Finale erhielt einen dramatiſchen Charakter, und ward zur Darſtellung der Lebensvollendung und ihres Genuſſes im Gefühl des errungenen Glücks und der Gemüthserhebung.

Wenn Beethoven am Abend ſeines Lebens den Kampf aus dem Dunkel zum Licht, das Ringen mit den Schmerzen des Daſeins noch einmal tief und groß in der D-moll-Symphonie ſchilderte und den Troſt der Verſöhnung in den harmoniſchen Klängen allein nicht mehr finden konnte, ſondern zum Worte griff und Schiller's Lied an die Freude wie ein Evangelium von Engelchören in die Welt hineingeſungen werden ließ, ſo ſteht dies Werk als ein einziges in ſeiner Art mit ſubjectiver Berechtigung da, aber nun eine Gattungsform nachahmend daraus zu machen ſcheint mir ebenſo verkehrt als die Behauptung hier ſei die Inſtrumental- in die Vocalmuſik übergegangen; denn die reine Inſtrumentalmuſik beſteht ja fort, und Strauß bemerkt mit Recht daß mit ſolch einem Schritt aus einer Kunſtweiſe in die andere

das Werk seinen Schwerpunkt verändere und daß es den Eindruck mache als ob ein Bildhauer den Leib einer Figur aus farblosem Marmor machen, den Kopf aber bemalen wolle. Im herrlichsten aller Instrumentalwerke, in der C-moll-Symphonie, wo Tiefsinn und Anmuth im freien Bunde sich zur vollendeten Schönheit vermählen, hat uns Beethoven auch dargestellt wie das Schicksal an der Pforte pocht und der Geist sich nach Freiheit sehnt, wie er in unendliche Wehmuth versinkt und zum Kampfe sich aufrafft, und durch die dunkle drohende Nacht dahinwandelt, aus deren Schos endlich das Licht hervorbricht; er hat uns dargestellt wie der Genius sein erlösendes Wort spricht, aber die Welt ihn nicht versteht, ihn verschmäht, bis sie endlich doch überwunden und gewonnen für das neue Heil für dies kämpfend und von ihm beseligt den Freudengesang dem Siege des Geistes anstimmt, und auf Flügeln dieses Chorgesangs sich zur Unendlichkeit emporschwingt. Im Verklärungsjubel der sich lösenden Gegensätze wird der Triumph der ewigen Liebe aufs herrlichste gefeiert.

b) Die Vocalmusik.

Den Instrumenten wird der menschliche Athem eingehaucht oder sie werden durch die menschliche Hand beseelt; wo der blose Mechanismus allein wirkt, wie bei Drehorgeln, Spieldosen, da fehlt uns diese subjective Innigkeit, die in der Art des Anschlags, Bogenstrichs oder Einhauchens sich kund gibt, und Claviere auf denen auch der Unmusikalische durch ein Dreh- oder Walzwerk ein Stücklein spielen kann, sind eine Erfindung an der nur die Geist- und Geschmacklosigkeit Gefallen haben mag. Der unmittelbarste und reinste Ausdruck des individuellen Gemüthslebens ist indeß doch die Stimme selbst, das sympathetische Organ der Seele, in welchem ihre Stimmung selbst absichtlos laut wird. Wie der Ton aus der Brust hervordringt, so wird er von dem Gefühle gefärbt, welches die menschliche Brust schwellt oder bewegt, und dieser Ausdruck des geistigen Lebens macht sich ebenso unmittelbar wieder dem Hörer verständlich. Selbst beim Vogelgesang erfreut uns diese Innigkeit der organischen Lebensempfindung. Aber der menschliche Gesang spricht außer dem vereinzelten Jauchzen und Jodeln nicht blos Klänge, sondern Worte aus,

Laute die der Träger bestimmter Begriffe sind. Die Musik geht damit zu größerer Bestimmtheit des Ausdrucks fort, und der Gesang ist die Darstellung des persönlichen Geistes in der zeitlichen Entwickelung seines Selbstgefühls, wie die Plastik die Darstellung desselben durch seinen leiblichen Organismus im Raume war. Hier wie dort sind es nicht mehr die allgemeinen Mächte und Gesetze des Makrokosmos, wie in der Architektur und Instrumentalmusik, sondern der Mikrokosmos, die Persönlichkeit des Geistes wird in ihrer Individualität zur Erscheinung gebracht, ihr organisches Dasein in seiner Freiheit und in seiner harmonischen Lebensvollendung zur Schönheit verklärt. Wie die Plastik aus den wechselnden Körperformen das Bleibende und Wahre rein heraushebt und dadurch den Geist leiblich verewigt, so läutert der Gesang die Bewegung des Gemüths in Leid und Lust zum Ausdruck einer idealen Entwickelungsform, sodaß nichts Gleichgültiges oder Widersprechendes störend hervortritt, der Gang der Empfindung auf wohlgefällige Weise sein Ziel erreicht und das Herz in diesem Erguß über die Naturgewalt der Empfindung sich erhebt, von allem Drucke sich befreit und im Selbstgenuß des eigenen Wesens beseligt wird.

Die Musik verbindet sich hier mit der Poesie, sowie sie bei Marsch und Tanz in den rhythmischen Körperbewegungen, denen sie sich leitend gesellt, einen sichtbaren Ausdruck fand. Doch ist der Gesang nicht blos das tönende Wort, vielmehr wird der Inhalt der Worte in die selbstgültigen Formen der Musik übersetzt, und diese drückt in der Sprache des Gefühls dasjenige was der Verstand in der Sprache der Vorstellung trennen muß, zugleich ungetheilt, innigst verwoben und in eins verschmolzen aus. Die Melodie spricht die Stimmung des Gedankens aus, sowol diejenige welcher er entspringt als diejenige welche er erregt; sie nimmt den Gegenstand in seiner Innerlichkeit, sie macht die musikalische Bedeutung der Sache klar, sie offenbart die bewegende Seele der Welt, und schildert zugleich die Welt wie sie im Gefühle des Menschen lebt, legt dem Hörer selbst den Verlauf der Empfindung, die in ihm durch die Sache erweckt wird, als einen harmonischen dar. Vortrefflich heißt es bei Hegel: „In alten Kirchenmusiken, bei einem crucifixus zum Beispiel, sind die tiefen Bestimmungen welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden daß sich nicht eine subjective Empfin-

dung des Mitleidens oder menſchlichen einzelnen Schmerzes über dieſes Begebniß ausſpricht, ſondern gleichſam die Sache ſelbſt, das heißt die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodiſchen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in dieſem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet, er ſoll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht anſchauen, ſich nicht nur eine allgemeine Vorſtellung davon ausbilden, ſondern in ſeinem innerſten Selbſt ſoll er das Innerſte dieſes Todes und dieſer göttlichen Schmerzen durchleben, ſich mit dem ganzen Gemüthe darein verſenken, ſodaß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöſcht und das Subject nur mit dieſem Einen erfüllt. Ebenſo muß auch das Gemüth des Componiſten, damit das Kunſtwerk ſolch einen Eindruck hervorzubringen die Macht erhalte, ſich ganz in die Sache und nur in ſie und nicht blos in das ſubjective Empfinden derſelben eingelebt haben, und nur ſie allein für den innern Sinn in Tönen lebendig machen wollen. — Umgekehrt kann ich ein Buch, einen Text, der ein Begebniß erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, leſen und dadurch in meiner eigenſten Empfindung höchſt aufgeregt werden, Thränen vergießen u. ſ. f. Dies ſubjective Moment der Empfindung, das alles menſchliche Thun und Handeln, jeden Ausdruck des innern Lebens begleiten und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit, im Mitanſchauen jeder Handlung erweckt werden kann, iſt die Muſik ganz ebenſo zu organiſiren im Stande, und ſie beſänftigt, beruhigt, idealiſirt dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er ſich geſtimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt alſo der Inhalt für das innere Selbſt, in welchem die Muſik eben weil ſie ſich des Subjects ſeiner einfachen Concentration nach bemächtigt, nun ebenſo auch die umherſchweifende Freiheit des Denkens, Vorſtellens, Anſchauens und das Hinausſein über einen beſtimmten Gehalt zu begrenzen weiß, indem ſie das Gemüth in einem beſondern Inhalt feſthält, es in demſelben beſchäftigt, und in dieſem Kreiſe die Empfindung bewegt und ausfüllt."

Im Geſang kommt das Gemüth als die Grundlage aller Bewegung, die Bewegung als die Grundlage der Begebenheiten und Erſcheinungen zur Offenbarung. Die Muſik ſpricht die innerſte Seele der Vorgänge aus, welche die Worte uns ſchildern, und die Worte geben uns das beſtimmte Bild, den beſon-

dern Gedanken zu der in der Melodie dargelegten allgemeinen Entwickelungsform des Seins. Darum erfreut uns das musikbegleitete Wort oder der Gesang so innig, weil er Kopf und Herz zugleich anspricht und befriedigt, weil hier nicht die Vorstellung erst das Gefühl in uns erweckt wie bei der Poesie, noch die Gemüthsbewegung uns zum Bilden der Vorstellungen nur anregt, wie bei der Musik für sich allein, sondern hier mit dem Gedanken die Empfindung, mit der Empfindung der Gedanke zugleich und unmittelbar gegeben wird und beide in Einklang gesetzt sind. Wir haben ein Besonderes, und zugleich ist das allgemeine Gesetz des Daseins an ihm enthüllt, in ihm ausgesprochen; wir erhalten im Wort Kunde von den Motiven der Seelenbewegung, die in den Tönen laut wird, und auf den Tonwellen wiegen sich die Bilder des Lebens, und der Geist schwebt über ihnen, waltet in ihnen. Was in alter und neuer Zeit von der Macht der Musik gesagt und gesungen wird, was die griechische Mythe von Orpheus und das deutsche Epos von Horant erzählt oder was wir von der Wirkung der Marseillaise erfahren, das gilt von dieser Verbindung der Musik und Poesie, das beruht auf dem gesungenen Wort, dessen Inhalt unserer unmittelbaren und mittelbaren Erkenntniß in dieser Verbindung von Poesie und Musik zugleich kund wird, der uns die Seelenstimmung und die Gedankenbestimmtheit zugleich mittheilt. Mit dieser noch ungeschiedenen Verbindung von Poesie und Musik hat die Kunst begonnen, in diesem Zusammenwirken zweier Künste war der kindlichen Menschheit, ist dem Volksgemüth es möglich sich einen idealen Ausdruck zu geben, und eine Wirkung zu erzielen die einer Kunst allein vor ihrer höhern Ausbildung nicht erreichbar wäre. In dem Gesang wird der Geist zuerst Herr des Seins, indem er sich seinen eigenen Zustand durch Aussprechen klar macht, dadurch von der Macht desselben sich befreit und mit organisirender gestaltender Kraft über ihm waltet, und während er in ihm lebt, ihn zugleich zur Schönheit verklärt. Der Gesang ist nicht der blose Naturlaut, der Schrei des Schmerzes oder der Freude, bei welchem der Geist vom Affecte bewältigt ist, sondern das phantasiegeborene Idealbild der Seelenstimmung und Gemüthsbewegung.

Fragen wir nach der Beschaffenheit des componirbaren Textes, so entscheidet die einfache Antwort daß er musikalisch sein muß. Die Poesie ist die Kunst des Gedankens und Geistes, aber als

Kunſt veranſchaulicht ſie auch den Gedanken im Bild und belebt ihn für das Gefühl, indem ſie dieſem ſelbſt das klare Wort leiht. Ueberall wo die Poeſie rein im Reiche der denkenden Betrachtung weilt oder wo ſie durch Anſchauungsbilder die Gedanken objectivirt, iſt ſie unmuſikaliſch, muſikaliſch wird ſie dort wo ſie ſelbſt das innere Leben der Seele ſeiner Bewegung und Empfindung nach ausſpricht, wo ſie Stimme des Herzens iſt, ſeines Sehnens und Hoffens, ſeines Leidens und Liebens. Alle Beſchreibung oder Schilderung, aller Ausſpruch der Vernunftthätigkeit in der Ausprägung allgemeiner Gedanken iſt der Muſik fremd; aber der Erguß ſeelenhafter Innerlichkeit in ihrem Werden verlangt nach ihr. Unmuſikaliſch bleibt der Gedanke der ſich in Bildern veranſchaulicht; manche der größten Gedichte Schiller's ſind darum uncomponirbar, aber ihr dichteriſcher Werth wird dadurch nicht beeinträchtigt. Wenn jedoch das Gefühl durch Bilder äußerer Gegenſtände ſymboliſch ſich kund gibt, und ſein Hoffen und Sehnen durch die Schilderung hindurchzittert und in ihr eben ſich zu offenbaren trachtet, wie in ſo vielen Goethe'ſchen, Heine'ſchen Liedern, oder wenn der Gedanke dargeſtellt wird wie er aus der Tiefe des Gemüths hervorquillt und wenn ſein erhebender, weihender, beſeligender Eindruck auf die Seele, ſeine Bedeutung für das ſubjective Geiſtesleben aus den Worten hervorbricht, dann kann die Muſik begleitend herantreten und dort die Innerlichkeit entſchleiern, hier den Empfindungsgehalt unmittelbar hervorheben. Und indem ſie dies thut, indem die Muſik das innere Leben in Tonbildern kund macht und die äußere Anſchaulichkeit, die Gedankenbeſtimmtheit des Wortes hinzukommt, wird das Wort lebendig und von der Unendlichkeit des Gefühls erfüllt, die ihm unſagbar geblieben war, und erhält dieſe Unendlichkeit ſelbſt eine endliche Verwirklichung. Licht und Wärme vermählen ſich wie im Sonnenſtrahl.

Viſcher dagegen bemüht ſich auseinander zu ſetzen daß immer und überall eine Inconſequenz zwiſchen Wort und Ton ſei und bleibe, er nennt auch die Oper mit Hanslick eine Ehe zur linken Hand und ſpricht von deren Unzulänglichkeiten und Schwankungen; die unfreie Stellung welche Muſik und Text zu einem fortwährenden Ueberſchreiten oder Nachgeben zwinge, mache daß die Oper wie ein conſtitutioneller Staat auf einem ſteten Kampf zweier berechtigter Gewalten beruhe. Wir wollen mit dieſer abſolutiſtiſchen Phraſe, die keine Ahnung davon hat wie das poli-

tiſche Leben in der ſtetigen Ausgleichung der ſtreitenden Principien von Freiheit und Ordnung beſteht, weiter nicht rechten, ſondern lieber, da wir bei der Oper auf die Frage zurückkommen, uns nur an das Wort von Purcel, dem trefflichen Vorgänger Händel's erinnern: wenn ſich Muſik und Poeſie verbinden, ſo fehle nichts zur Vollendung, und ſei, wie wenn Witz und Schönheit in einer und derſelben Perſon erſcheinen.

Die Muſik wird allerdings einzelne ſinnſchwere Worte ausdrucksvoll bezeichnen, aber keineswegs Wort für Wort etwa maleriſch begleiten, ſondern den Gedanken des Satzes ergreifen und auf ihre Weiſe wiedergeben. Sie wird nicht ſo falſch declamiren wie jener der im Lied von der Glocke den Vers: „der Wahn iſt kurz, die Reu' iſt lang", ſo vortrug daß er die vier erſten Sylben möglichſt raſch hervorſtieß, die vier letzten möglichſt dehnte und auseinanderzog. Sie wird einen gedrungenen und gehaltvollen Satz, etwa einen Bibelſpruch, auf mannichfaltige Weiſe auslegen und nach verſchiedenen Seiten hin ſeinen Sinn für das Gemüth lebendig machen. Sie kann ſelbſt platte zopfige Lieder, wie das Haydn und Mozart beweiſen, dadurch unſterblich machen, daß ſie den Gedanken welchen der Dichter nur ſchwach und ungenügend ausſprach, in ſeiner ganzen Innigkeit, Süßigkeit und Fülle durch die Melodie vernehmlich macht. Dagegen hat der Componiſt ſchwereres Spiel wo der Dichter die Sache vollendet im Wort ausgeſprochen, in der Bildlichkeit und im Wohllaut der Rede der Anſchauung wie dem Gefühl ein Genüge gethan. Händel, Gluck, Mozart haben für ihre großen Werke Texte gewählt die ein menſchliches Intereſſe haben; aber deren poetiſch völlige und meiſterliche Durchbildung war nicht nöthig, vielmehr beſteht ihr Werth gar oft auch darin daß ſie dem Muſiker etwas zu thun übrig laſſen, ihm die Gelegenheit zur Uebung ſeiner Kunſt und Kraft gewähren. Gar erfreulich iſt auch hier eine Stelle in Hegel's Aeſthetik: „Wie oft kann man nicht das Gerede hören der Text der Zauberflöte ſei gar zu jämmerlich, und doch gehört dies Machwerk zu den lobenswerthen Opernbüchern. Schikaneder hat hier nach mancher tollen phantaſtiſchen und platten Production den rechten Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Myſterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen, und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich iſt, das alles bei der Tiefe,

der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Muſik weitet und erfüllt die Phantaſie und erwärmt das Herz."

Ob beim Geſang die Stimmbänder ganz oder nur am innern Rand ſchwingen, dies bedingt den Unterſchied der Bruſt- und der Falſett- oder Fiſteltöne. Dieſe ſind flötenartig hoch und weich, es fehlt ihnen aber die Naturkraft und die Energie der Empfindungsfülle, die dem Bruſtton eignet. Nach Jugend und Alter und nach den Geſchlechtern hat man vier Tonlagen der Menſchenſtimme, Discant und Alt, die den Frauen und Knaben zukommen, Tenor und Baß die höhere und tiefe Männerſtimme.

Wird im Geſang ſowol die muſikaliſche Seele der Sache als die Wirkung derſelben auf das Gemüth ausgedrückt, ſo hängt es vom Inhalt ab ob die Worte für einſtimmigen Vortrag, für einen harmoniſchen Chor oder für ein Melodiengeflecht paſſen. Wo die Empfindung nur die eines einzelnen Gemüths iſt, wird ſie auch einſtimmigen Vortrag verlangen; wo daſſelbe Gefühl gleichartig Viele ergreift, werden ſie einſtimmen und alle von derſelben Bewegung fortgeriſſen als Chor auch in den gleichen Tönen oder nach der Lage der Stimmen in einfachen Accorden ſingen. Es wäre verkehrt das Lied Mignon's: „Nur wer die Sehnſucht kennt", mehrſtimmig zu ſetzen, und wenn ein voller Chor anhebt: „Ich bin allein auf weiter Flur", ſo widerſpricht ſogleich der Wortlaut des Uhland'ſchen Gedichtes dieſer Behandlungsweiſe. Dagegen wenn Goethe anhebt: „Hier ſind wir verſammelt zum feſtlichen Thun", ſo fordert das den Chor. Trink-, Marſch-, Kriegslieder ſind nicht der Ausdruck eines Menſchen allein, ſondern der Gemeinſamkeit. So iſt auch der Choral religiöſer Gemeindegeſang und ſpricht den gleichen Glauben, die gleiche Gottesverehrung Aller in Einem Ton oder in einfachen Accorden mächtig aus.

In ſolcher Weiſe iſt der Geſang durchaus volksthümliche aus dem unmittelbaren Leben geborene Kunſt; ſeine Ausführung darf daher keine Schwierigkeiten bieten. Einen Uebergang in das Kunſtreichere bildet der vierſtimmige Männergeſang, wie ihn die Sangvereine pflegen. Er ruft ins Freie hinaus und gibt dem Nationalen einen feſtlich erhöhten Ausdruck. Ueber die Compoſition kunſtvollerer Melodiengeflechte gilt auch hier was Chryſander vom figurirten Chorale ſagt: „Der Tonſetzer muß Stimmen bilden die in ſich ſelbſtändig einem gemeinſamen höhern Mittelpunkt zuſtreben, und dieſer Mittelpunkt muß in der feſten Grundmelodie des Liedes vorhanden ſein, gleichviel ob ſie oben

in der erſten Stimme leuchtet, oder milder im Alt, oder im Tenor wie ein Held im dichten Haufen, oder in der ernſten Tiefe des Baſſes waltet. Die Nebenſtimmen müſſen der Grundmelodie in verwandten leichtern Gängen zur Seite ſtehen, ſie vorbilden, austönen, überall ſpiegeln und abbilden, durch jeden Gang ihren Gehalt offenbaren, ihre Wirkung erhöhen: ſodaß in dieſem Verein des Starken und Schwachen, des bewußt Selbſtändigen und des zart ſich Anſchmiegenden ein Tonkörper voll Leben und innerer Kraft erwachſe, fähig dem opferfreudigen Sinn des Volkes zum Ausdruck zu dienen."

In der Motette (motto, mottetto heißt Spruch) iſt der Text nicht ein Gedicht, ſondern Proſa, am liebſten ein Kernſpruch der Bibel, der in ſeinem Parallelismus ſchon in einen Satz und Gegenſatz zerfällt und dieſe durch die Muſik, durch ihr Ineinanderwirken vermittelt. Der gewichtige Inhalt bietet dem Chor ſich dar und iſt reich genug um in mehrfacher Wiederholung in wechſelndem Ausdruck immer neu belebt zu werden.

Iſt das Lied die Darſtellung einer Empfindung die ſich zwar in verſchiedenen Strophen ausbreitet, in verſchiedenen Bildern ſpiegelt, aber weſentlich dieſelbe bleibt, ſo genügt eine Melodie für alle Strophen und wir haben in ihr dann jene allgemeine Formel, die in mannichfaltigen beſondern Ausdrücken beſtimmend iſt, wir vernehmen fortwährend denſelben Wellenſchlag des Gefühls, während andere und andere, aber nah verwandte Gedanken ſich auf ihm dahinwiegen. Schreitet dagegen der Text zu ſtarken Gegenſätzen fort, ſchildert er den Verlauf einer Bewegung der ſich ſelbſt in verſchiednem Rhythmus ergeht, ſo werden oft Ungehörigkeiten entſtehen, und wird auch eine Veränderung der Melodie nöthig, das Gedicht muß durchcomponirt, in den variirten Strophen doch aber die Einheit und Gemeinſamkeit auf ähnliche Art bewahrt bleiben wie in den verſchiedenen Sätzen einer Sonate. Es gilt dies namentlich auch von lyriſchen Balladen. Für Heine's Loreley, für Goethe's Fiſcher genügt eine Melodie für alle Strophen, im Erlkönig würde es ſchlecht gelingen die Strophen des Vaters, des Kindes, des Geiſtes alle auf gleiche Weiſe ſingen zu wollen. Meiſterhaft iſt Beethoven's Adelaide, die dem Matthiſon'ſchen Gedicht Unſterblichkeit verliehen hat.

Für jedes Lied gibt es nur Eine wahre Melodie wie zwiſchen zwei Punkten nur Eine gerade Linie; alle andern ſind Abweichungen vom rechten Weg oder noch ungenügende Verſuche. Iſt

aber die wahre Melodie gefunden, ſo ſteht ſie mit naiver Nothwendigkeit da, ſo iſt ſie nicht blos ſubjectiv, ſondern objectiv genügend, verſtändlich und anſprechend, ſo iſt der Einzelne der ſie zuerſt ſang die Stimme des Volkes geweſen und das Volksgemüth nimmt ſie auf und trägt und hegt ſie fortan. Künſtler ſind in der Welt wann der Volksgeiſt ſie erzeugt und nährt; „ohne Volksthätigkeit kein Volkslied, und ſelten eine Volksthätigkeit ohne Volkslied", ſagt Achim von Arnim. Volkslieder ſind ein lebendiges wachſendes Beſitzthum, der Lebensnerv in der Fortentwickelung des muſikaliſchen Geiſtes. Wer die Herzensgeſchichte des Volkes ſchreiben will muß ſich an ſeine Lieder halten, wie ſchon der wackere Chroniſt von Limburg gethan, der uns neben der Erzählung der Begebenheiten auch berichtet welche Lieder man dazumal geſungen und gepfiffen hat.

c) Die Verbindung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik.

Wie in der Malerei die Totalität der Anſchauungswelt in der Wechſelwirkung des Organiſchen und Anorganiſchen erſcheint, ſo verbindet die Muſik die menſchliche Stimme mit Inſtrumenten, indem ſie dem Geſang ein Geleit freier Naturklänge gibt und ihn durch Harmonie verſtärkt. Wie die Malerei den Menſchen, deſſen Geſtalt die Plaſtik in der Statue als eine Welt für ſich hingeſtellt, nun in ſeiner Umgebung, die Organismen auf ihrem Boden, umfloſſen von dem gemeinſamen Licht, in ihrer Beziehung zueinander veranſchaulicht, ſo haben wir die allgemeine Baſis der Lebensbewegung des Geiſtes und der Natur, und auf derſelben zugleich und in Wechſelwirkung mit ihr die Entfaltung der Subjectivität und ihres ſelbſtbewußten Fühlens und Wollens. Melodien zeichnen die Tongeſtalten, die Harmonie gibt ihnen das Colorit und in der Zuſammenſtimmung der Farben oder Klänge tritt in der Fülle die Einheit ſiegreich hervor. Wie die Malerei ſchärfer individualiſirt als ihre Schweſterkünſte, ſo auch die Muſik in dieſer Verbindung von Sang und Klang; wie der Malerei die umfaſſendſten Werke gelingen, wie ſie namentlich in großen epiſchen und dramatiſchen Compoſitionen ihren Gipfel erreicht, ſo auch die Verbindung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Hier finden wir dieſelbe Darſtellung des perſönlich geiſtigen Lebens nach ſeinen beſondern Regungen und Thaten in ſeinem Zuſammenhange mit

der Natur; die Stimmen der Natur klingen durch die Inſtrumente begleitend, hemmend, wetteifernd, immer aber das gleiche Ziel miterreichend in den menſchlichen Geſang hinein; wir haben Herz und Welt in ihrer Harmonie. Der Sculptur genügt für die Verwirklichung ihres Weſens die organiſche Einzelgeſtalt, ebenſo der Vocalmuſik das einzelne Lied; die Malerei bildet ſogleich lieber Gruppen, und entfaltet in cykliſchen Compoſitionen ihre Herrlichkeit; ſo fügen ſich mannichfaltige Weiſen aneinander um ein großes wechſelreiches Ganze hervorzubringen, wenn Vocal- und Inſtrumentalmuſik vereinigt wirken. Auch geht die Tonkunſt hier in das geſchichtliche Leben ein und erſchließt die Gemüthslage der Welt, das Fühlen und Streben der handelnden Charaktere; ſie entwickelt aus den Stimmungen die Thaten und macht wieder die Wirkung des Geſchehenen auf die empfindende Seele kund. Das Wort gibt hier die nöthige Klarheit der Motivirung, um ein großes wechſelvolles Werk verſtändlich zu machen, die Inſtrumente aber geben die Stimmung des Ganzen wieder gleich der Beleuchtung in der Malerei, und eine mitſpielende Tonmalerei weckt Anſchauungsbilder gleich Klangfiguren in der Seele, während die Grundlage der Harmonie auch die miteinander ſtreitenden Sänger innerhalb des Geſetzes einer gemeinſamen Weltordnung feſthält und dieſes als das alles Beſondere Durchherrſchende darſtellt.

Bleiben wir zunächſt bei dem einzelnen Liede ſtehen, ſo liebt es zunächſt die Begleitung durch ein Inſtrument der Harmonie wie Harfe oder Clavier; und es hängt vom Inhalt ab wie weit er eine ſich ſanft anſchmiegende oder eine ſelbſtändige, wol gar contraſtirende Begleitung verlangt oder verträgt. Niemals darf der Geſang unterdrückt werden, nicht blos weil ſolche Uebertäubung die Stimme zum Ueberſchreien reizt und verdirbt, ſondern weil der Menſch und ſeine Lebensmelodie die Hauptſache iſt in der Natur. Lieber mag nach dem Geſang ein voller Chor von Inſtrumenten wie ein vieltöniges Echo rauſchend einfallen, wenn der Sinn es erlaubt oder fordert. Daß die Klage des Mädchens um das verlorene Täubchen im Nachtlager von Granada mit Trompeten, Pauken und Poſaunen begleitet wird, die ſich für ein vielſtimmiges Schlachtlied eignen, iſt einer der neumodiſchen Misgriffe, die nicht Haus zu halten wiſſen, und wo es nöthig wäre nicht mehr wie ein Wetter dreinſchlagen können, weil ſie alle Mittel verbraucht haben. Der religiöſe Gemeindegeſang hat in

der übermenſchlichen Macht der Orgel ſeinen Halt und ſeine verſtärkende, erhebende Begleitung gefunden. Große und mannichfaltige Tonwerke verwenden das Orcheſter zur Begleitung und wählen die für den Inhalt und Ausdruck jedesmal geeigneten Inſtrumente.

Dieſe größern Werke ſind lyriſch, epiſch, dramatiſch.

Im lyriſchen Tongebäude, mit dem wir beginnen weil Lyrik und Muſik aus einer Wurzel entſproſſen ſind und ſich zumeiſt wieder nach Verſchmelzung ſehnen — „Lied will ja geſungen ſein" — tritt neben die Liedform, die eine Stimmung melodiſch abgerundet und in ſich befriedigt ausſpricht, auch das Recitativ, eine mehr erzählend ſchildernde, halb ſprechende Darſtellungsweiſe. Sie ſteht zwiſchen der poetiſchen Declamation und dem melodiſchen Geſang, und folgt gleich jener dem Inhalt der einzelnen Worte mit einem freiern Accentuiren, welches das taktliche Maß des Rhythmus wenig beachtet; nicht das Ganze, die muſikaliſche Durchbildung des Grundgedankens in ſymmetriſch melodiſchen Abſchluß, ſondern der Verlauf der Empfindung nach den einzelnen Worten und die Ausprägung ihres Werthes und ihrer Bedeutung iſt das Weſentliche dieſer ſingenden Declamation. Sie gibt Bericht von Ereigniſſen oder in ihr ergießt ſich die leidenſchaftliche Erregung die noch zu keiner Ruhe, zu keinem frei über ihr ſelbſt ſchwebenden Blicke gekommen iſt, und beidemale leitet ſie damit von einer eigentlich muſikaliſchen Form zur andern über, indem ſie die Motive neuer melodiſch organiſirter Geſänge für Einzelne oder für Chöre ausſpricht. Der Nachklang aber des leidenſchaftlich bewegbaren oder ſchärfer charakteriſirenden, das Beſondere betonenden Recitativs bringt dann auch in die Liedform eine größere Bewegung, eine geſteigerte Mannichfaltigkeit, ihr Vortrag wird dadurch declamatoriſcher: es entſteht die Arie. Sie führt einen Gemüthszuſtand durch mehrere Momente, oder ſie charakteriſirt eine Gemüthslage welche durch beſtimmte Motive veranlaßt oder zu leidenſchaftlicher Höhe geſteigert iſt. Der Ausdruck des Charakteriſtiſchen im Beſondern verbindet ſich mit der architektoniſchen Geſtaltung des Ganzen; dies Ganze aber wird im Fortſchritt einer Entwickelung zu Stande gebracht, welche ihre Stufen oder ihre Gegenſätze hat, die dann auch als beſondere Theile der Arie nebeneinander treten; contraſtirende Stimmungen, Doppelgefühle im Wechſel von Weh und Wonne, deren Kampf und endliche Ausgleichung bilden damit gern das Thema, und wenn der Inhalt des Wortes ſtets

etwas Individuelles hat, ſo behauptet die Inſtrumentalbegleitung daneben den allgemeinen Lebensgrund, und läßt in ihren Harmonien den Einklang des Mannichfaltigen, dem der Geſang in ſeiner werdenden Entwickelung zuſtrebt, ſchon während derſelben uns genießen.

In der Verknüpfung von Liedern und Recitativen, Arien und Chören läßt ſich nun der wechſelnde Zuſtand des Gemüths während einer Begebenheit darſtellen, es läßt ſich die Stimmung ſchildern welcher eine That entſpringt, dieſe ſelbſt berichten, ihre Rückwirkung auf die Seele, ihren Eindruck auf die Welt und ihre Bedeutung für dieſelbe entwickeln, und ſo der Verlauf eines reichen innern Lebens muſikaliſch ausſprechen. Der Name Cantate ſcheint mir der paſſendſte für ſolche Vereinigung lyriſcher Poeſie mit der Muſik.

Hier möchten auch die dem kirchlichen Cultus angeſchloſſenen muſikaliſchen Formen der Meſſe und des Requiems am beſten ihre Stelle finden. Die Meſſe ſtellt in der Feier des Hochamts den Proceß des religiöſen Gefühls dar, wie es ſeiner Gottesferne durch die Sünde ſich bewußt reuevoll ſich demüthigt vor Gott und um Gnade fleht, wie es im Bekenntniß ſeines Glaubens ſich ſtärkt, wie der heilige und unendliche Gott ſich ihm mit huldvollem Erbarmen dahingibt und wie die Beſeligung des Friedens und der Verſöhnung gewonnen wird. Der Sündenſchmerz der Seele und die Feier der Heiligkeit des Herrn und ſeiner Herrlichkeit bieten ſich als großartige Gegenſätze, die einen völlig lyriſchen Ausdruck finden. Das Glaubensbekenntniß wird nicht ſowol in ſeiner Bedeutung für den Verſtand als Vernunftſatz, ſondern in ſeinem Werthe für das Gemüth, als deſſen Troſt, Hoffnung, Zuverſicht ausgeſprochen; wird dieſe Grundſtimmung bewahrt, ſo kann dann in mehr recitativiſch declamirender Weiſe auch das einzelne Wort vom Geborenwerden, Leiden, Sterben, Auferſtehen des Heilands ſeinen charakteriſtiſchen Ausdruck erhalten. Das freudige Gefühl der Erlöſung, wie es ſich zugleich im Dankgebete demüthigt, läßt dann Göttliches und Menſchliches im Frieden der Verſöhnung offenbar werden, und ſo löſt der Schluß die muſikaliſchen Gegenſätze, die in der Entwickelung hervorgetreten waren, in einer weihevollen Gemüthserhebung. Da dies Alles nicht blos den Einzelnen, ſondern Alle angeht, ſo wird auch das Meiſte in Chören vorgetragen.

Das Requiem iſt eine Reihe von Geſängen die am Grabe eines Verſtorbenen zur Todesfeier den Gedanken des Todes und

Gerichts mit der Fürbitte für den Hingeſchiedenen und dem Gebet für das eigene Heil verbinden; Trauer und Schmerz wechſeln mit Hoffnung und dem Gedanken an Gottes Barmherzigkeit; durch die Schrecken des Gerichts leuchtet die ewige Beſeligung.

Wenn ich zweitens das Oratorium als epiſch bezeichne, ſo geſchieht es im Unterſchied vom Lyriſchen inſofern jenes die Darſtellung einer Handlung iſt, im Unterſchiede vom Dramatiſchen inſofern Macht und Geiſt des Ganzen herrſchend bleiben, die Chöre vorwiegen, die einzelnen Perſönlichkeiten nicht ſelbſtändig agirend gegeneinander auftreten, und ſtatt des Tragiſchen oder Komiſchen die Idee des Erhabenen ſich offenbart. Gleich dem epiſchen Dichter kann ein Sänger den Faden der Begebenheit in der Hand halten, erzählend die Situationen einleiten welche die Muſik breiter ausmalt, und die einzelnen miteinander Redenden einführen; ſo der Evangeliſt in Bach's Paſſionen. Oder es kann der Erzähler ganz hinter das Werk zurücktreten und dies objectiv vor uns ſich entfalten laſſen, indem aber das Volk und ſeine Sache im Vordergrund ſteht, und der epiſche Held ſiegreich oder ſich opfernd mit dem Ganzen für das Ganze, nicht darüber ſich erhebend und dagegen ankämpfend, ſein Werk vollbringt. Treten Gegenſätze auf, ſo ſind es geſchichtliche Principien, Nationen im Krieg miteinander, wie im Epos, und hier mag der Mann für ſein Princip, das Volk für ſein Daſein einſtehen ohne dadurch mit ſich ſelbſt in Conflict zu gerathen. Der Gegenſtand des Oratoriums iſt gleich dem Epos von volksthümlicher und allgemein menſchlicher Bedeutung, und die Muſik entfaltet die Ereigniſſe aus der Tiefe des Volksgemüths heraus und macht ihren Werth für das Herz der Hörer kund; ſtatt die hiſtoriſchen Bedingungen und Folgen, die äußern Umſtände aufzuzählen erfaßt die Muſik den innern Gehalt, die belebende Seele, und läßt dieſen Lebensgrund der Begebenheiten ſich in einem idealen Organismus geſtalten; die Gemüthslage der Welt, die innern Zuſtände der Perſonen werden als der Quell der Thaten offenbar, und dadurch die Thaten ſelbſt dem Gemüthe des Hörers wieder verſtändlich gemacht, das ſie empfindend miterlebt.

Oratorium heißt Betſaal; im Betſaal Philippo Neri's zu Rom ſoll geiſtliche Muſik, geſungene Darſtellung der Myſterien und Moralitäten, Dialogiſirung bibliſcher Geſchichten und allegoriſche Veranſchaulichung ſittlicher Verhältniſſe ſo anziehend vorgetragen worden ſein, daß ſie große Theilnahme fand und mit

dem Namen des Oratoriums auch dasjenige bezeichnet wurde was die Meisten in dasselbe rief. Einen religiösen Grundton wird das Oratorium immer tragen. Denn „die Weltgeschichte ist ohne Weltregierung nicht verständlich" und es ist die sittliche Weltordnung, die in der Harmonie der Töne, es ist der gottgeleitete Gang der Dinge, der im Flusse der Melodie, es sind die großen Thaten Gottes in der Geschichte, die durch das Ganze offenbar werden. Das gilt nicht blos von der biblischen, das gilt auch von der weltlichen Geschichte; — die Erde ist überall des Herrn. Der Eine Geist läßt die Geister frei gewähren, aber er bestimmt ihnen ihr Auftreten und ihre Aufgabe, und führt sie zum Einklang mit seinem Willen; Gottes Stimme tönt in des Volkes Stimme, die in vollen Chören alle Herzen einmüthig im Ausspruch ewiger Wahrheiten erhebt und beseligt.

Das Oratorium also ist keineswegs ein „Drama ohne Action", eine unfertige, halb ausgebildete Oper, sondern eine in sich vollendete, ihren Zweck erfüllende episch musikalische Darstellungsweise. Die Einheit herrscht über die Mannichfaltigkeit und das Individuelle, die Unterschiede, die Persönlichkeiten bleiben von ihr getragen, Schmerz und Freude sind dadurch gemäßigt und keine besondere Empfindung, aber eine allgemeine Erhebung und Erbauung des ganzen Gemüths gibt im Schlusse als das leitende Ziel des Ganzen sich kund. Das Auge wird nicht durch äußere Eindrücke abgezogen, dafür aber werden die innern Begebnisse, die Seelenbewegung erschöpfend dargelegt, gleichsam der Herzschlag der Geschichte vernehmlich gemacht, und der Vorstellung zugleich in einfachen Worten ausgesprochen was die Musik dem Gefühl unmittelbar enthüllt. Je mehr unsere Oper Prunk- und Schaustück wird und das Publikum dramatische Spannung und beschleunigte Entwickelung heischt, die kein ausruhendes Verweilen und wiederholendes Sichvertiefen der Musik erlaubt, desto mehr werden echte Musiker sich dem Oratorium zuwenden. Der Meister desselben, Händel, führte es schon im Alexanderfest, das sich nur am Ende an die kirchliche Feier knüpft, in das weltliche Leben ein, und es ist das allgemeine Menschliche des Volks- und Glaubenskampfes, des Heldenmuths in seiner todüberwindenden Größe, was er im Judas Mackabäus und Simson darthut. Die alte und neue Geschichte hat Männer und Begebenheiten genug, die in epischer Größe dastehen, in deren Geschick das Walten Gottes erscheint, und wer uns Karl und Wittekind in ihrem Gegensatz und ihrer

Verſöhnung, das germaniſche Heidenthum in ſeinem Uebergang zum Chriſtenthum, wer uns die Begeiſterung der Kreuzzüge oder die Reformation muſikaliſch darſtellen will, der wird wol zu dieſer Form greifen müſſen. Ein in andern Zuſammenhang ſtehendes Wort Goethe's können wir hier anführen: „Der Lobgeſang der Menſchheit, dem die Gottheit ſo gern zuhören mag, iſt niemals verſtummt, und wir ſelbſt fühlen ein göttliches Glück, wenn wir die durch alle Zeiten vertheilten harmoniſchen Ausſtrömungen bald in einzelnen Stimmen, in einzelnen Chören, bald fugenweiſe, bald in herrlichem Vollgeſang vernehmen."

Auf den Standpunkt der Beſchauung, den wir dem Epiker anweiſen, verſetzt ſich Händel und ſein ganzes Werk in ſeiner Meiſterſchöpfung, im Meſſias, recht entſchieden dadurch daß er den Chor als den Repräſentanten der Menſchheit in den Vordergrund ſtellt und den Grundgedanken der Erlöſung durch Chriſtus als Verheißung und als Erfüllung in großen Bildern vorüberführt, und den Schmerz der Sünde, den Troſt der Hoffnung, das Heil der Verſöhnung dabei wie aus dem Herzen des ganzen Geſchlechts ausſpricht, indem der Chor einzelnen erzählenden Stimmen machtvoll antwortet. In Haydn's Schöpfung bildet der Schlußchor des erſten Theils: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", den hochherrlichen Mittel- und Einheitspunkt des Ganzen; in der melodiſchen Begleitung der Schöpferworte zeichnet er die Lebensbewegung des Erſchaffenen vor, und in den Wechſelgeſängen Adam's und Eva's ſpiegeln ſich Gott und Welt in den neuerwachten Gefühlen der Menſchenbruſt. Mendelsſohn's Elias und Paulus ſchildern den Verlauf eines Heldenlebens in gottvertrauender Glaubenskraft. Schneider's Weltgericht ſucht gleich großen Gemälden die Totalität des Lebens ſeiner ethiſchen Grundlage nach im Moment der letzten Entſcheidung zuſammenzufaſſen. Im Jephtha, im Saul, im Moſes haben Händel und Marx vortreffliche Stoffe ſachgemäß behandelt.

Wie das Walten der Naturkräfte mit der Geſchichte der Menſchheit, wie Land und Volk zuſammenſtimmen, ſo begleiten auch die Inſtrumente den Geſang, aber dieſer bleibt herrſchend; am liebſten mochte Händel ihn durch die Orgel wie durch die leitende Hand der Vorſehung führen und verſtärken. Auch dem Oratorium dient die Inſtrumentalmuſik zur Einleitung; ſie verſetzt uns in die Stimmung des Volks, ſie bereitet den handelnden Perſonen ihre Stätte, ſie ſchlägt den Grundton an, welcher das

Ganze durchklingen muß; denn den erhebenden Eindruck eines erhabenen Ganzen, nicht einzelne zuſammenhangsloſe Stücke ſollen wir mit nach Hauſe nehmen.

Im Epos und Oratorium trägt und erfüllt der Geiſt des Ganzen die einzelnen Perſönlichkeiten; im Drama macht ihre Selbſtändigkeit ſich geltend und ſucht ihre Freiheit auch im Kampf mit dem Schickſal zu erweiſen, ſodaß aus dem äußern Conflict auch der innere ſich entwickelt, und das Schöne im Proceß, in der Löſung der Gegenſätze erſcheint. Demgemäß treten auch die Sänger gegeneinander hervor und geſellen dem Vortrag des Geſanges die Darſtellung der Handlung, Spannung und leidenſchaftliche Erregtheit treten an die Stelle der Beſchauung und ſtatt des Ausdrucks des Erhabenen erhalten wir den des Tragiſchen, Komiſchen und Humoriſtiſchen.

Die Oper iſt Muſik, darum hält ſie alle Gegenſätze im gemeinſamen Bande des Wohllauts, darum regelt ſie auch die heftigſte Bewegung durch Takt und Ebenmaß, und gibt dem Schmerze wie dem Jubel durch die Klarheit und Reinheit des künſtleriſchen Ausdrucks eine beruhigende Milde, im melodiſchen Erguß die idealiſirende Schönheit. Daß auch die ſtreitenden Perſönlichkeiten innerhalb der gemeinſamen Vernunft und ſittlichen Weltordnung ſtehen müſſen, daß aus ihrem Kampf ein höheres Leben hervorgeht, vermag die Muſik vor allen andern Künſten dadurch zu veranſchaulichen, daß ſie die verſchiedenen Melodien in Harmonie bringt und dieſelben ſich gegeneinander bewegen und doch wohllautend zuſammenklingen läßt. Ein geſteigertes Gefühlsleben wird kraft der Phantaſie zum Geſang, aber für die verſtändige Erörterung der Gedanken, für die Bedürfniſſe des gewöhnlichen Verkehrs haben wir die Rede, und hier zu ſingen iſt ein lächerlicher Widerſpruch, daher die Einſicht des Künſtlers es nur zur Erzielung einer komiſchen Wirkung geſchehen läßt. Es iſt der Kampf der Gefühle im Einzelnen wie unter mehreren Perſonen, worauf die Oper beruht, und das Gemüth der handelnden Charaktere läßt ſie als die treibende Kraft der äußern Handlung in Tönen hervorquellen. Iſt dies nicht der Fall, dann hat Gottſched ſo unrecht nicht, wenn er die Oper das ungereimteſte Werk unter allen Erfindungen der Menſchen nennt; wird aber die Seelenſtimmung der Handelnden muſikaliſch offenbar, und löſt ſich aller Zwieſpalt der Herzen in einen Strom von Harmonien auf, dann genießen wir gerade in der

Oper die freieſte Poeſie des Lebens, die keineswegs eine äußere Realität nachahmen, ſondern innerliches Weſen ideal geſtalten und aller Proſa entlaſtet klang- und ſangfreudig ſich ausſprechen will. Der Hauptinhalt dieſer Poeſie des Lebens iſt die Liebe, in ihr erwacht das Selbſtgefühl um ſich an ein anderes hinzugeben, in dieſem aber ſich wiederzufinden, und ſo in dem Unterſchiede die Einheit als eine ſelig ihrer ſelbſt genießende herzuſtellen; Liebe iſt Gegenſeitigkeit, Wechſelgefühl und Wechſelwirkung, damit ebenſo dramatiſch als muſikaliſch.

Man kam zur Oper indem man die griechiſche Tragödie wiederzuerwecken ſuchte; ihre wirkſame Muſik wollte man im Unterſchiede der contrapunktlichen Künſteleien, bei denen der Hörer das Wort der Sänger nicht verſtand und den melodiſchen Ausdruck individueller Empfindung nicht finden konnte. So begann man um das Jahr 1600 im Hauſe des Grafen Bardi da Vernio in Florenz einſtimmige Geſänge mit Begleitung eines Inſtruments aufzuführen, und nahm zum Text die Stoffe der griechiſchen Mythe, die verſchiedene Charaktere in lyriſchen Situationen und mächtigen Gemüthsbewegungen darboten. Der recitativiſche Vortrag aber genügte dem durch die bildende Kunſt entwickelten Formenſinne der Italiener nicht, welcher nach ebenmäßig abgerundeten, ſymmetriſchen Tonfiguren verlangte, und damit zur freientfalteten Melodie, zur Arie führte; ja dieſe Freude an der Tonſchönheit um ihrer ſelbſt willen überwuchs ſehr bald die Rückſicht auf den Inhalt, und die Handlung diente nur dazu durch verſchiedene Scenen Gelegenheit zu lyriſchen Ergüſſen zu geben, in denen Glut und Zartheit der Empfindung auf eine formal anmuthige Weiſe ſich kund gab. Dagegen gewann in Frankreich das Intereſſe an der Handlung und ihrem Zuſammenhange die Oberhand, ein declamirender Geſang ſprach die Worte verſtändlich aus, und wo die Empfindung ſich ſteigerte, traten wechſelnde Takte und begleitende Accorde ein, die Melodiebildung aber blieb beſchränkt, und ſtatt ausgeführter muſikaliſcher Formen hielt ſich Lully an den pathetiſchen Ausdruck des Einzelnen. Allein, das iſt eine feine Bemerkung Otto Jahn's, in jeder Kunſt iſt das Charakteriſtiſche, weil es der Zeit und Perſon nach am meiſten individuell iſt, am eheſten dem Los unterworfen bald nicht mehr verſtanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. So ging es trotz allen Prunks der Decoration für Hoffeſte mit dieſer Opernrichtung. Auf ihrer Grundlage indeß und im Kampf gegen die Sänger

welche ihre Kunſtſtücke für ſich machen wollten, wie gegen die Arien welche um ihrer ſelbſt willen von den Italienern geliebt und angebracht wurden auch wo der Gang der Handlung ſie nicht verlangte, auch wo ſie dem Charakter der Rolle nicht entſprachen, errichtete Gluck ſeine Tonſchöpfungen, die das erreichten was Bardi und ſeine Freunde angeſtrebt, eine Wiedergeburt der claſſiſchen Tragödie aber innerhalb einer modernen Kunſt, der Muſik.

Gluck war ein auf das Große und Ideale gerichteter Geiſt von feſtem und klarem Willen, der gleich Leſſing durch ſeine Einſicht ſein künſtleriſches Schaffen lenkte und erleuchtete, das ſtatt des leicht Strömenden und Ueberquellenden ſich mehr durch Maß und klare Beſtimmtheit auszeichnete; wie Winckelmann ſuchte er gegenüber der Richtung aufs nur Charakteriſtiſche und Naturwahre eine ſchöne Einfachheit und die Harmonie künſtleriſcher Vollendung, und erkannte er das Reinmenſchliche und wahrhaft Poetiſche des urſprünglichen Alterthums auch in den Formen einer ſpätern Zeit, um es im hohen Schwung freier ſicherer Züge wieder ans Licht zu bringen. Seine Iphigenie war für die Muſik was die Goetheſche für die Poeſie, die Wiedergeburt des Griechenthums im deutſchen Gemüth, der plaſtiſchen Schönheit in Ton oder Wort. Gluck ſagt von ſich ſelbſt er verſchmähe das Schwierige wenn es der Kunſt ſchade, das Neue wenn es nicht nothwendig aus der Sache hervorgehe, aber er binde ſich auch nicht an Regeln oder alte Ordnungen, wenn er ohne ſie oder trotz ihrer eine Wirkung erreichen könne. Sein Grundſatz war der dramatiſchen Muſik ihr wahres Amt und ihren rechten Wirkungskreis anzuweiſen, daß ſie der Poeſie durch den Ausdruck diene, die Dichtung in jedem Moment der Situation entſprechend begleite; ohne allen überflüſſigen Schmuck ſollte ſie leiſten was für eine wohl componirte und correcte Zeichnung das Colorit durch die Lebhaftigkeit der Farben und der wohl angebrachte Contraſt für Licht und Schatten, ſodaß die Umriſſe nicht entſtellt, aber die Geſtalten belebt werden. Dieſe Theorie leidet an Einſeitigkeit. Im ſchöpferiſchen Geiſt des Malers ſind Form und Farbe füreinander und miteinander da, und der Muſiker iſt nicht der Diener des Dichters, ſondern vielmehr der herrſchende Künſtler; ſtatt das ihm Vorgeſchriebene nur begleitend auszufüllen hat er den ausgeſprochenen Sinn und Gehalt ſelbſtändig zu erfaſſen und aus der Tiefe des eigenen Geiſtes neu zu ſchaffen, mit den Mitteln ſeiner Kunſt frei darzuſtellen. Muſiker und Dichter arbeiten zuſammen für einen gemeinſamen Zweck;

der Dichter muß das Muſikaliſche des Stoffs ergründen und den Text ſo behandeln daß er der Muſik Anlaß und Raum zur Entfaltung ihrer Eigenthümlichkeit gewährt. Wo das Wort geſungen und vom Schall der Inſtrumente umklungen wird, da wirkt die Muſik unmittelbar auf Sinn und Gefühl, während das Wort erſt durch die Vorſtellung hindurchgehen muß um zur Anſchauung oder Empfindung zu werden; da wäre es ein Widerſpruch, wenn die Muſik dennoch die zweite Rolle übernehmen und auf den vollen Gebrauch ihrer Kraft verzichten wollte. So ſtimmen wir Mozart bei, welcher verlangte daß in der Oper die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſei; der Plan des Stücks ſei gut gearbeitet, die Handlung werde in ihrem Fortſchritt durch die Entwickelung der Charaktere motivirt, und führe in ihrem Verlauf Situationen herbei die ſich für den muſikaliſchen Ausdruck eignen. Die dichteriſche Faſſung der Stimmungen und Gemüthsbewegungen ſoll den Muſiker anregen, tragen, heben, aber ihn nicht beſchränken und feſſeln. Nicht das beſtimmte Wort, ſondern die lebendige Anſchauung der Sachlage, des Charakters war darum für Mozart der Ausgangspunkt ſeines Producirens. Es liegt allerdings auch etwas im Rhythmus und Klang der Worte, und Kind meinte immer er habe eigentlich das Lied vom Jungfernkranz componirt, man ſolle es nur gut leſen um Weber's Melodie hörbar zu machen; aber die Muſik will doch nicht das einzelne Wort malen, ſondern den Gedanken des Satzes auf ihre Weiſe darſtellen. Durch den Bund mit der Poeſie erhält ſie die Fähigkeit auch ſcharf begrenzte Vorſtellungen hervorzurufen, während ſie für ſich zugleich unmittelbar auf das Gemüth wirkt.

Statt des Stückwerks gab Gluck ein gegliedertes Ganzes, ſtatt des Reizes ſelbſtgefälliger Arien die Zeichnung von Charakteren; durch die Klangfarbe der Inſtrumente drückte er Stimmungen aus, durch Vertheilung, Gegeneinanderſtellen und maſſenhaftes Zuſammenwirken gab er Licht und Schatten; Tänze, Märſche waren der Situation gemäß; Chöre bildeten eine feſte Umrahmung für den wechſelnden Ausdruck der Perſonen und ſprachen die Stimmung eines Culminationspunktes aus; — wie dies und anderes von Otto Jahn im Buch über Mozart trefflich erörtert iſt. Dabei iſt Gluck tief melodiſch, aber ſeine Geſtalten ſtehen wie in einem Relief nebeneinander, ſie ſingen wie in der Poeſie nacheinander, das Ineinanderwirken durch die vielſtimmige Macht der Muſik blieb unentwickelt. „Gerade hier liegen aber

die höchſten Aufgaben welche die Muſik aus ihrem innerſten Weſen heraus als freie Kunſt zu löſen hat, und tiefer als in der immer mehr äußerlichen Charakteriſtik einzelner Momente bewährt ſie ihre Kraft in der Anlage eines großen Satzes, deſſen einzelne Elemente durch künſtleriſche Verarbeitung einander durchdringen und ſich zu einem lebensvollen Organismus gliedern." Und hier, wo das Echtmuſikaliſche und das Dramatiſche zuſammentreffen, liegt Mozart's geniale Größe. Er hält die Zeichnung der Charaktere feſt wie Gluck, aber in den Enſembleſtücken, in denen die Melodien ſich gegeneinander harmoniſch bewegen, erreicht er ein Höheres. Er vollendet zugleich die italieniſche Weiſe der Oper: er gibt den Reiz der Arien nicht auf, aber er wählt ſie ſo daß ſie den Charakter deſſen darſtellen der ſie ſingt, daß ſie an geeigneter Stelle die lyriſch berechtigte Entfaltung einer Situation, der verweilende Selbſtgenuß einer Empfindung ſind. Jede der berühmten Arien im Don Juan, im Figaro eignet der beſtimmten Perſönlichkeit, liegt in der Rolle, und indem ſie uns durch ihre Schönheit entzückt, bleibt ſie das nothwendige Glied eines großen Ganzen. Das Gelungenſte von Weber und Roſſini liegt innerhalb der Mozart'ſchen Weiſe, Spontini, Richard Wagner gehen in der Gluck'ſchen Bahn; die beiden Meiſter ſind durch alle Effectſtücke und geſuchten Künſte in ihrer Kunſt und Wirkung nicht erreicht, geſchweige übertroffen.

Den Grundgedanken der Oper, den Grundton der Stimmung die in ihr herrſcht, drückt zunächſt die Ouvertüre als einleitende Inſtrumentalmuſik in der dieſer eignen allgemeinen Weiſe aus. So bietet die Architektur der Plaſtik und Malerei den ſchon künſtleriſch geſtalteten Raum für ihre Schöpfungen dar. Die Ouvertüre iſt die geöffnete Pforte für das ganze Werk: ſie ſoll den Weg andeuten den wir gehen werden, und uns für das Folgende empfänglich machen, gleichwie das Portal einer Kirche zum Eintritt einladet und in ſeiner Gliederung durch Pfeiler und Bogen die Conſtruction des Innern andeutet. Ob der Charakter des Ganzen wild und düſter, ob er ſonnig und heiter, kriegeriſch oder ſentimental, komiſch oder tragiſch iſt, hat uns die Ouvertüre zu ſagen. Sie ſoll nicht eine vorläufige Muſterkarte der Hauptmelodien ausmachen, ſondern den Lebensgrund darſtellen aus welchem dieſe hervorblühen können und werden. Einzelne Anſpielungen auf das Kommende müſſen ſich aus dem Gedankengang der Ouvertüre ſelbſt ergeben, daraus erwachſen, nicht blos

eingeflickt ſein. So haben wir in Mendelsſohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum das Luſtige, Neckiſche des Feen- und Elfenreichs in dem Zauber des Mondſcheins, in Wagner's Tannhäuſer den Kampf der verführeriſchen Klänge des Vennsbergs mit dem Chorgeſang der Pilger, im Fidelio den Sieg des Lichtes, der Freiheit und Liebe veranſchaulicht. Den Don Juan leiten Klänge ein, welche uns den Ernſt des Schickſals ankündigen das mit ſeinem Gewicht mittenhinein trifft in die Fanfaren der Lebensluſt, während die helteren, einander neckenden und jagenden und in lautem Jubel ſich verwebenden Melodien der Figarooouvertüre uns das Luſtſpiel der Liebe vorausſagen. Vortrefflich weiß Mozart ſowol dieſe Bedeutung des Ganzen auszudrücken, als auch in die Situation der erſten Scene einzuleiten; ſo geht in der Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail durch das phantaſtiſche Weben der Töne im Wechſel von Forte und Piano und durch das ſeltſame Kllngen der Schlaginſtrumente ein längerer Satz ſehnſüchtigen Verlangens, der von jenem wirbelnden Treiben verſchlungen aus demſelben eben ſich herauslöſt, wenn der Vorhang aufgeht und nun Belmonte dieſe Melodie in ſeiner Cavatine anſtimmt.

Für die Darſtellung der Handlung durch Geſang und Muſikbegleitung erinnere ich an die obige Erörterung daß Phantaſie und Gefühl im Stoff und der Auffaſſung walten müſſen, weil ſonſt Form und Inhalt im Widerſpruch ſtehen würden. Wie nun die einzelnen Charaktere voneinander unterſchieden und doch in einen ſymmetriſchen Zuſammenhang gehalten werden, wie ſich namentlich am Actſchluß die vereinzelten Kräfte zu einer Geſammtwlrkung verbinden, darüber verweiſen wir mit Hand auf Mozart. „Er vereinigt mit ſicherer Hand das Verſchiedenartigſte zu einem entſprechenden Verhältniß und mehrere ſeiner Finales bleiben Muſter für alle Zeit. Er ſtellt im ſtrengen Sinne Kunſtwerke auf, deren geregelte Form durch vollkommenen Einklang beſteht und von denen jeder einzelne Theil, durchdrungen vom Zauber der Schönheit, als ein weſentlicher gilt, während man von andern ſagen kann ſie enthalten einzelnes Gute. Wie unvorſichtig iſt daher das herkömmliche Verfahren an ſolchen Werken Verkürzungen vorzunehmen, die immer auf Weſentliches ſtoßen müſſen; wie zwecklos die Sitte einzelne Arien herauszunehmen und ſie in Concerten und Geſellſchaften als ſelbſtändige Muſikſtücke vorzutragen!"

In dem Oratorium bleibt der gemeinſame Gehalt der Sache vorwiegend, in der Oper wird die Charakteriſtik der Einzelnen,

wird die Zeichnung von Gegenſätzen nebeneinander und nacheinander, die Schürzung und Löſung von Knoten zur Aufgabe des Componiſten, der aber immer den Antheil des Herzens bei den Begebenheiten und das Gemüth als den Quell der Handlungen zu ſchildern hat, ob er nun die Geſchichte des eignen Herzens oder die Weltgeſchichte an großen Wendepunkten, in Zeiten und Völker beherrſchenden Conflicten zum Gegenſtande hat. Die Darlegung beſtimmter hiſtoriſcher Verhältniſſe wird allerdings dem Muſiker minder gelingen als dem Dichter, aber die Stimmung im Kampf von weltbewegenden Richtungen und dadurch dieſe ſelbſt kann er ausdrücken, und bei Spontini wie bei Meyerbeer finden wir Anſätze dazu.

Der Operntext kann in die Claſſe des tragiſchen, komiſchen oder verſöhnenden Dramas gehören, und die Muſik kann Scherz und Ernſt humoriſtiſch ineinander verweben. Sie kann auch das geſprochene Drama durch eine Ouvertüre einleiten, durch Zwiſchenacte erläutern, an einzelnen Stellen die Rede begleiten, wie Beethoven in Bezug auf Goethe's Egmont, Radzivil mit dem Fauſt gethan. Das Melodrama iſt durch Misbrauch und Effecthaſcherei in Verruf gekommen, die Sache ſelbſt ſcheint mir nicht verwerflich. Das Vaudeville, das von der Poſſe zur komiſchen Oper hinleitet, legt Geſänge dort ein wo aus der Proſa der Unterredung ein bewegteres Gefühl, eine gehobene Stimmung hervorgeht; die komiſche, ja auch die ernſte Oper macht füglich dasjenige was ſeiner Natur nach nicht muſikaliſch iſt, durch den geſprochenen Dialog ab; beſſer freilich und der Einheit des Kunſtwerks gemäß iſt's, wenn ſolches auch im Text vermieden werden kann. Ueberall aber, im Tragiſchen wie im Komiſchen muß die Lebensdiſſonanz aufgelöſt, Harmonie und Frieden hergeſtellt, das Irdiſche zu reiner Schönheit verklärt werden. Darum ſchließen wir dem Wunſch von Hand uns an: „Möge der Genius der Schönheit unſern Künſtlern auch dann zur Seite ſtehen, wenn der Verſucher, der den Namen Zeitgeiſt führt, herantritt um zu überreden unſer Volk ſei ſo entartet und abgeſtumpft daß nur das Gräßliche und Schaudervolle, nur Vampyrungeheuer und Phantaſien des Wahnſinns aus dem dumpfen Schlafe es zu erwecken vermögen, und eine neue Lehre in dem Kunſtwerke zu verwirklichen obliege: das Häßliche ſei das Schöne!"

Wie ſchon jedes Muſikſtück die Reproduction durch menſchlich-perſönliche Thätigkeit verlangt, ſo erfordert die Oper ihrem drama-

tiſch lebendigen Inhalte nach die Darſtellung nicht blos durch Geſang, ſondern durch eine begleitende Action, welche durch äußere Bewegung die innere veranſchaulicht und jene dem muſikaliſchen Rhythmus anſchließt, ſodaß er in der Mimik ſichtbare Geſtalt gewinnt. Die Architektur bietet dem Ganzen den Raum künſtleriſch dar, die Plaſtik erſcheint in den Geſtalten der Sänger ſelbſt, die Malerei gibt in der Decoration das Bild der Naturumgebung, die Poeſie hat die Worte hergeliehen, ſodaß hier eine Vereinigung aller Künſte gewonnen iſt. Wenn äußerliches Schaugepräng und hohler Pomp an die Stelle der wahren Muſik tritt und dieſe zu dem Augenreiz nur einen Ohrenkitzel, keine Gemüthserquickung und Seelenlabung bietet, dann iſt allerdings der Verfall der Kunſt da; aber die Volksſtimme hält auch ſchon Gericht über ſolche Unwürdigkeiten, und von jenen Opern die auf Schlittſchuhlaufen und elektriſchen Sonnenaufgang oder andere Schauſtücke ihren Erfolg bauen, ſagt man nicht daß man ſie hören, ſondern daß man ſie ſehen wolle. Soll die Kunſt beſtehen, ſo muß die Muſik in der Oper herrſchen und das Decorative ſich dienend anſchließen. Es iſt auch mit ſeinen Reizen und Effecten berechtigt wo es eine Idee veranſchaulicht und zur Sache gehört; verwerflich iſt es wo es von der Sache abzieht und ſich für ſich breit macht. Daß es von der Seelenſtimmung und dem Willen des Menſchen abhängt ob er in der freien Gottesnatur oder im Venusberge ſteht, daß die Sirenenſtimmen des letztern ihn umklingen wie er ſich ihnen zuneigt, daß aber ihr Zauber verſtoben iſt wie der Wille ſich zur Freiheit aufrafft, das wird uns zum Beiſpiel durch keine andere Kunſt ſo klar als wenn die Decorationswechſel ſich den Melodien im Tannhäuſer geſellen.

Man hat neuerdings viel von einem Kunſtwerk der Zukunft geredet, einer Oper mit gutem Text und ſachgemäßer Ausſtattung; alle andern Künſte ſollten in ihm aufgehn und nicht mehr für ſich beſtehen. Das iſt als wenn man die Plaſtik und Malerei den colorirten Schnitzwerken opfern wollte. Nur in ihrer Sonderung und Selbſtändigkeit werden die einzelnen Künſte groß; ihr Zuſammenwirken iſt dann kein Aufgeben ihres Fürſichſeins, ſondern ein freier Bund. Daß ein Mann wie Wagner, der weder als Dichter noch als Muſiker zu den wenigen Geiſtern erſten Ranges gehört, aber als Dichter wie als Muſiker großes Talent hat, dieſe ſeine Begabung zuſammennimmt und Werke ſchafft, die zwar ohne den Text, rein muſikaliſch, nicht zu genießen ſind, deren

Text zwar ohne die Musik dürftig und mager erscheint, die aber in der Verbindung von Ton und Wort doch einen bedeutsamen und ergreifenden Eindruck machen, — dies sollte man als etwas Eigenthümliches gelten lassen, sich daran erfreuen, aber sich von der Verkehrtheit fern halten daraus nun eine allgemeine Regel oder Forderung machen zu wollen. Ein ganzer Poet oder ein ganzer Musiker ist immer mehr werth als beide halb, und zu Mozart und Beethoven auf der einen Seite, Goethe und Schiller auf der andern wird auch Richard Wagner emporblicken! Das Kunstwerk der Zukunft wird nicht die ursprünglich ungeschiedene Einheit, sondern das Zusammenwirken der für sich selbständigen Künste sein, deren jede die gemeinsamen Ideen auf eine eigene Weise offenbart. So war auch das ganze Perikleische Athen Ein großes Kunstwerk. Wie damals bei der Plastik, so steht für die Zukunft die tonangebende Macht bei der Poesie.

III.

Die Poesie.

Fließend Waſſer iſt der Gedanke.
Aber durch die Kunſt gebannt
In der Form gediegne Schranke
Wird er blitzender Demant.
Emanuel Geibel.

Sein oder Natur, Selbſtinnigkeit oder Gefühl, Gemüth, und Selbſtbewußtſein oder Geiſt ſind die drei Stufen oder Potenzen des Lebens. Wie das Außereinander der Materie in der doppelten Form des Nebeneinanders im Raum und des Nacheinanders in der Zeit verknüpft iſt durch das eine Weſen das ſich lebendig in beiden entfaltet, wie unſer Ich als Träger und Mittelpunkt aller Anſchauungen und Gefühle ſich im Selbſtbewußtſein erfaßt und die eigene Natur wie die der Dinge vorſtellend betrachtet, ſo iſt die Poeſie als die Kunſt des Geiſtes oder die dichteriſche Darſtellung der Gedanken und Thaten durch die Sprache die Verbindung beider andern Künſte in einer idealen Wiedergeburt, etwa wie der Gegenſatz der blauen und gelben Farbe nicht blos durch Miſchung im Grünen ſich aufhebt, ſondern das kraftvoll leuchtende Roth als energiſche Mitte erſcheint. Die bildende Kunſt zeigt die Idee oder Seele verwirklicht in der räumlichen Form, die Muſik ſtellt die Idee als das Princip und Maß der Lebensbewegung dar und fügt die Schönheit des Werdens zu der des Seins; dort werden die Anſchauungsbilder, hier die Stimmungen und Gefühle des Geiſtes offenbar. Sein Begriff jedoch vollendet ſich erſt in der denkenden Erfaſſung des eigenen Weſens, im Selbſtbewußtſein, das als aller Anſchauungen Träger und als die verbindende Einheit der wechſelnden Gefühle auch in ihnen gegenwärtig iſt; ebenſo ergreift der Gedanke die innere Natur der Dinge wie ſie der

Grund der ſichtbaren Erſcheinung und der Lebensentwickelung iſt, und ſtellt ſie in dieſer ihrer Geiſtigkeit und Macht lebendig dar. In der bildenden Kunſt ward die in ſich vollendete Geſtalt, in der Muſik die Bewegung des Werdens in ihrem Rhythmus betont, und in ihnen die Idee verwirklicht; jetzt wird dieſe als ſolche hervorgehoben und als das Weſen der Dinge und das Princip ihrer Geſchichte dargethan. Die Poeſie ſpricht den Gedanken der Sache aus: was das Auge nicht ſieht und das Ohr nicht hört das wird vom Geiſt ergriffen und im Wort offenbart, für das Ohr wie für die innere Anſchauung dargeſtellt. Die Kunſt erfaßt das allgemeine und bleibende Weſen der Dinge, und prägt den Begriff in Worten aus, weil im ewigen ſchöpferiſchen Wort Gottes Alles begründet und begriffen iſt. Wenn unſer Erkennen darin beſteht daß wir den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denken, wenn die Wiſſenſchaft aus der Fülle und Mannichfaltigkeit der Welt ſich zu dieſer urſprünglichen Einheit des Begriffs zurückbewegt, ſo ſpricht der Dichter die allgemeinen Gedanken aus, geht aber als Künſtler ſogleich über die reine Geiſtigkeit hinaus und zeigt wie die Idee das Princip des Lebens iſt, ſtellt ſie dar wie ſie das Gemüth bewegt, in dem Geiſte waltet, durch Thaten und Begebenheiten, in Perſonen und Situationen verwirklicht wird.

Mein unermeßlich Reich iſt der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug iſt das Wort!

Mit dieſem Ausſpruch bezeichnet ſich die Poeſie in Schiller's Huldigung der Künſte; wenn ich ſie die Kunſt des Geiſtes nenne, ſo beſagt dies ziemlich daſſelbe wie wenn Wilhelm von Humboldt ſie für die Kunſt durch Sprache erklärt. Denn das unterſcheidende Merkmal des Geiſtes iſt das Selbſtbewußtſein, und dies gewinnt er dadurch daß er eine Gedankenwelt in ſich hervorbringt und ſich als die producirende Einheit und Macht derſelben erkennt. Das Wort iſt aber nicht blos ein Vehikel oder ein Ausdrucksmittel des für ſich fertigen Gedankens, ſondern ſeine Selbſtverwirklichung: er ſelbſt wird erſt mit ihm, erlangt erſt in ihm Klarheit und Beſtimmtheit. Sprache und Gedanke ſind untrennbar wie Leib und Seele des lebendigen Menſchen. Nur das vernunftbegabte Geſchöpf iſt auch das redende, und es kann ſeine Gedanken nur in deutlich unterſcheidender Form geſtalten und ausprägen, wenn es ihnen einen eigenen Ausdruck, eine Verkör-

perung gibt, es muß ſie äußern um ſie zu vernehmen. Daher lernen die Kinder zugleich denken und ſprechen, und heißen bei Homer die Menſchen die Redenden. Nur der Geiſt, der ſeiner ſelbſt mächtige, der ſowol in allem Wechſel von Gefühlen und Vorſtellungen ſich erhält als das einmal Errungene auch behält und dadurch fortwächſt, iſt der Sprache fähig, und ſie ſetzt ebenſo das Gedächtniß voraus, das ſich der einmal gebildeten Worte im Zuſammenhang mit den von ihnen bezeichneten Gedanken fortwährend erinnert, als der Einzelne durch ſie den aufgeſpeicherten Erkenntnißſchatz und die Weltanſchauung ſeines Volkes empfängt; wenn Karl V. eine neue Sprache erlernte, meinte er eine neue Seele zu erhalten.

Wir ſehen die Formen der Dinge und nehmen ſie als die Erſcheinung und das Maß einer Idee, und die Phantaſie ſucht demgemäß auch für die im Geiſt gegenwärtigen oder auftauchenden Ideen ein Anſchauungsbild zu erzeugen: ſie macht den Kreis zum Symbol des in ſich beſchloſſenen Unendlichen, der Ewigkeit, ſie prägt den Charakter in den Zügen des Antlitzes aus. Hier liegt der Ausgangspunkt für die bildenden Künſte. Wir geben im Schrei des Schmerzes oder der Luſt unſer Gefühl in Tönen kund, wir vernehmen im Klang das Erzittern und die Bewegung der Dinge, und drücken durch den Wechſel der Töne das Auf- und Abwogen der innern Stimmung, damit das Werden des Lebens aus. Hier beginnt das Reich der Muſik. Wir reagiren aber auch auf den Eindruck der Außenwelt durch einen Laut den wir hervorſtoßen, und wie die Phantaſie aus den Empfindungen der verſchiedenen Sinne die Anſchauung der Sache hervorbringt, ſo ſoll auch der Laut dies Ganze bezeichnen. Wir beziehen Geſtalten und Töne aufeinander, und wie uns in den Klangfiguren eine Analogie derſelben entgegentritt, ſo wiederholt ſich das Anſchauungsbild in einem andern Element durch das Tonbild. So ſchattet der Klang des Wortes uns die Bewegung der Welle oder des Schwebens ab, hart, weich, lind, dumpf, klar geben dem Ohr ein Bild der Vorſtellung, und der Grund der die Thiere trägt, aus dem die Pflanzen hervorwachſen, wird uns zum Symbol für alles Urſächliche und Bedingende. Zugleich aber gibt die Stimmung des Gemüthes in der Stimme ſich muſikaliſch kund. Hier hebt die Dichtkunſt an.

Damit der Geiſt ſein eigenes Weſen und das der Dinge kund mache, damit er vom Beſondern zum Allgemeinen gelange und

das Geſetz der Erſcheinungen, das im Wechſel beharrende innere Sein offenbare, bedarf er der Sprache, deren eigentlichſte Bedeutung uns hier klar wird. Das Bewußtſein umgibt ſich nicht blos mit Anſchauungsbildern der Dinge, es iſt auch in ihnen thätig, es unterſcheidet ſie voneinander und achtet auch auf die Unterſchiede, und indem es gewahrt daß ein Eichbaum anders von der Linde unterſchieden iſt als von einem Stück Marmor oder einer Nachtigal, von einem Hauſe oder einem Jäger, ordnet es das Weſengleiche zuſammen und bildet ſich Schemata, bildet ſich allgemeine Begriffe, die vielen ähnlichen Gegenſtänden zu Grunde liegen, aber nun darum durch keinen beſondern Gegenſtand veranſchaulicht und ausgedrückt werden können, die nun ein anderes Darſtellungsmittel, einen andern Träger bedürfen, und dieſen finden ſie im Wort. Das Wort iſt die Verkörperung der Vorſtellung, des Begriffs; wir können mit ihm nicht das Beſondere in ſeiner Einzelheit ſagen, darauf müſſen wir deuten, das müſſen wir aufzeigen; der Baum gilt für alle Bäume, mit Jetzt und Hier bezeichnen wir die Gegenwart jeder Zeit und jedes Orts. Der Geiſt, der das bleibende Weſen im Wechſel der Erſcheinungen und in der Mannichfaltigkeit der Dinge findet und im Gedanken erfaßt, weil es urſprünglich im Gedanken des göttlichen Geiſtes iſt, offenbart dieſe Allgemeinheit des Begriffes im Wort. So entſteht die Sprache als die fortwährende That des Geiſtes den Laut zu artikuliren und ihn nicht blos zum Ausdruck einer Empfindung, zum Tonbild einer Anſchauung, ſondern zur organiſchen Offenbarung des Gedankens zu machen und dieſem damit eine unterſcheidende Bezeichnung und einen feſten Halt zu geben. Das Gefühl mag ſeine ganze Intenſität, ſeinen ganzen Inhalt in Einen Laut legen; will ſich aber das Bewußtſein dies klar machen, will ſich der Geiſt dies zum Bewußtſein bringen, ſo muß er es in ſeine mannichfaltigen Elemente auseinanderlegen, das Ich und die Dinge ſondern und zugleich die Beziehung der Dinge untereinander und zum Ich ins Auge faſſen und ausdrücken, und damit eine gegliederte Fülle von Vorſtellungen zur Einheit eines Ganzen zuſammenſchließen. Die Sprache hat darum nicht blos Tonbilder für die Gegenſtände, ſondern auch Ausdrücke für die Thätigkeiten und Beziehungen der Dinge, und hebt dieſe an ihnen ſelber hervor, modificirt die Worte nach der Wirkung die eines auf das andere übt, und verbindet ſie zum Satze. Das Bewußtſein äußert und vernimmt ſich durch das Wort, ſo wird

es Selbſt- und Weltbewußtſein, und das dunkle Weben ſeiner Unerſchloſſenheit kommt zur freientfalteten Klarheit des Gedankens durch die Sprache. Im Wort und ſeinem Verſtändniß haben wir das ſtets ſich wirkende Band der Menſchen untereinander, die Beſiegelung ihrer gattungsmäßigen Einheit, des allgemeinen Geiſtes der alle einzelnen Geiſter beſeelt. Der Sprechende gibt durch Luftſchwingungen dem Ohr und durch deſſen Erbebung dem Gehirn und der Seele des Hörenden die Anregung um denſelben Gedanken in ſich zu erzeugen, der jenen erfüllt; dies wäre nicht möglich, wenn nicht die gleiche Vernunft das Weſen beider wäre, nicht beide im Einen Gottesgeiſte lebten, von welchem ſie das Geſetz der Sprachbildung und geſchichtlichen Sprachentwickelung eingegeben haben, von welchen die Organe des Leibes mit vorſchauendem Blick dem Dienſte der Seele entſprechend geſchaffen ſind.

Ich habe bereits in der Lehre von der Phantaſie den Antheil dargethan welchen dieſe an der Sprachbildung hat; aus Wilhelm von Humboldt's Schriften ordne ich eine Reihe von Sätzen zuſammen die namentlich das Analoge von Wort und Gedanken darthun und dadurch den ſinnlich veranſchaulichenden Charakter der Sprache hervorheben, wodurch ſie fähig iſt das Material einer Kunſt zu ſein. „Die Sprache iſt das bildende Organ der Gedanken. Die intellectuelle Thätigkeit, durchaus geiſtig, durchaus innerlich und gewiſſermaßen ſpurlos vorübergehend, wird durch die Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne. Sie und die Sprache ſind daher eins und unzertrennlich voneinander. Sie iſt aber auch in ſich an die Nothwendigkeit geknüpft eine Verbindung mit dem Sprachlaute einzugehen; das Denken kann ſonſt nicht zur Deutlichkeit gelangen, die Vorſtellung nicht zum Begriff werden. Wie der Gedanke, einem Blitze oder Stoße vergleichbar, die ganze Vorſtellungskraft in Einem Punkt ſammelt und alles Gleichzeitige ausſchließt, ſo erſchallt der Laut in abgeriſſener Schärfe und Einheit. Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, ſo beſitzt der Laut vorzugsweiſe eine eindringende, alle Nerven erſchütternde Kraft. Dies ihn von allen übrigen ſinnlichen Eindrücken Unterſcheidende beruht ſichtbar darauf daß das Ohr den Eindruck einer Bewegung, ja bei dem der Stimme entſchallenden Laut einer wirklichen Handlung empfängt, und dieſe Handlung hier aus dem Innern eines lebenden Geſchöpfes, im artikulirten Laut eines denkenden, im unartikulirten Laut eines empfindenden, hervorgeht. Wie das Denken in ſeinen menſchlichſten Beziehungen

eine Sehnſucht aus dem Dunkel nach dem Licht, aus der Beſchränkung nach der Unendlichkeit iſt, ſo ſtrömt der Laut aus der Tiefe der Bruſt nach außen, und findet einen ihm wundervoll angemeſſenen, vermittelnden Stoff in der Luft, dem feinſten und am leichteſten bewegbaren aller Elemente, deſſen ſcheinbare Unkörperlichkeit dem Geiſte auch ſinnlich entſpricht. Die ſchneidende Schärfe der Sprachlaute iſt dem Verſtande bei der Auffaſſung der Gegenſtände unentbehrlich. Sowol die Dinge in der äußern Natur als die innerlich angeregte Thätigkeit dringen auf den Menſchen mit einer Menge von Merkmalen zugleich ein. Er aber ſtrebt nach Vergleichung, Trennung und Verbindung, und in ſeinen höhern Zwecken nach Bildung immer mehr umſchließender Einheit. Er verlangt alſo auch die Gegenſtände in beſtimmter Einheit aufzufaſſen und fordert die Einheit des Lautes um ihre Stelle zu vertreten. Dieſer verdrängt aber keinen der andern Eindrücke, welche die Gegenſtände auf den äußern oder innern Sinn hervorzubringen fähig ſind, ſondern wird ihr Träger, und fügt in ſeiner individuellen, mit der des Gegenſtandes — und gerade nach der Art wie ihn die individuelle Empfindungsweiſe des Sprechenden auffaßt — zuſammenhängenden Beſchaffenheit einen neuen bezeichnenden Eindruck hinzu. Zugleich erlaubt die Schärfe des Lautes eine unbeſtimmbare Menge ſich doch vor der Vorſtellung genau abſondernder und in der Verbindung nicht vermiſchender Modificationen, was bei keiner andern ſinnlichen Einwirkung in gleichem Grade der Fall iſt. Da das intellectuelle Streben nicht blos den Verſtand beſchäftigt, ſondern den ganzen Menſchen anregt, ſo wird auch dies vorzugsweiſe durch den Laut der Stimme befördert. Denn ſie geht als lebendiger Klang wie das athmende Daſein ſelbſt aus der Bruſt hervor, begleitet auch ohne Sprache Schmerz und Freude, Abſcheu und Begierde, und haucht alſo das Leben aus dem ſie hervorſtrömt, in den Sinn der es aufnimmt, ſowie auch die Sprache ſelbſt immer zugleich mit dem dargeſtellten Object die dadurch hervorgebrachte Empfindung wiedergiebt, und in immer wiederholten Acten die Welt mit dem Menſchen, oder anders ausgedrückt ſeine Selbſtthätigkeit mit ſeiner Empfänglichkeit in ſich zuſammenknüpft. Zum Sprachlaut endlich paßt die den Thieren verſagte aufrechte Stellung des Menſchen, der gleichſam durch ihn emporgerufen wird. Denn die Rede will nicht dumpf am Boden verhallen, ſie verlangt ſich frei von den Lippen zu dem an den ſie gerichtet iſt zu ergießen, von dem

Ausdruck des Blickes und den Mienen sowie der Geberde der Hände begleitet zu werden, um sich so zugleich mit allem zu umgeben was den Menschen menschlich bezeichnet."

Die Sprache dient nicht blos dem Verkehr des gewöhnlichen Lebens, ist nicht blos die Bezeichnung einzelner Dinge oder Vorstellungen, sondern sie ist wesentlich Organ des freien Denkens, Trägerin der allgemeinen Begriffe und ihrer Beziehungen zu einander, sodaß sie die Verknüpfung des Mannichfaltigen zur Einheit des Ganzen und das Leben als Offenbarung der Idee darstellt. Der Gedanke selbst gewinnt im Wort die bestimmte Form, welche Empfindungen und Anschauungen dem Bewußtsein aneignet und sie als ein Werk des Geistes setzt; das Wort ist des Geistes selbstschöpferische That, die Kunst durch Sprache also die Kunst des Geistes. Er umgibt sich in der Sprache mit einer Gedankenwelt, die ihm die Wirklichkeit zum Bewußtsein bringt und in der Seele spiegelt; und alle innern Anschauungen, sittliche Gefühle wie ästhetische Ideen gewinnen erst Klarheit und Bestimmtheit im Wort. Um sie uns vorzustellen, um sie von andern zu unterscheiden, müssen wir sie in der Sprache bestimmen und bezeichnen, und so ist diese das Material aus welchem unsere Innenwelt sich aufbaut.

Hier öffnen sich nun dem Geiste sogleich zwei Bahnen. Er kann die Wirklichkeit und die Idee aussprechen wie sie in seinem Gemüth walten und sich spiegeln, oder wie sie an sich in der Verkettung der Gedanken und der äußern Umstände und Verhältnisse sich gestalten; er kann das Einzelne als Symbol des Allgemeinen nehmen und die Individualgestalt als Ideal, das heißt als Ausdruck der Idee hinstellen, oder das Ganze in der Summe der einander verbundenen Besonderheiten realisirt sehen. Das Erstere ist die phantasievoll künstlerische, das Andere die verständig praktische oder die wissenschaftliche Auffassung und Darstellung des Lebens. Dem entspricht in der Sprache die Form der Poesie und der Prosa.

Hören wir auch hierüber den Meister, der in seiner genievollen Einleitung zur Kawisprache dies folgendermaßen erklärt: „Die Poesie faßt die Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Erscheinung wie sie äußerlich und innerlich empfunden wird auf, ist aber unbekümmert um dasjenige wodurch sie Wirklichkeit ist, stößt vielmehr diesen ihren Charakter absichtlich zurück. Die sinnliche Erscheinung verknüpft sie sodann vor der Einbildungskraft, und führt durch sie zur Anschauung eines künstlerisch idealischen Ganzen. Die Prosa

ſucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln durch welche ſie am Daſein haftet, und die Fäden ihrer Verbindung mit demſelben. Sie verknüpft alsdann auf ideellem Wege Thatſache mit Thatſache und Begriffe mit Begriffen, und ſtrebt nach einem objectiven Zuſammenhang in einer Idee."

Die Anfänge der Literatur zeigen nicht ſowol einen Bund als die urſprüngliche noch ungeſchiedene Einheit von Kunſt und Wiſſenſchaft; die erſte erwachende Erkenntniß der Dinge erfüllt den jugendlichen Menſchen mit einer Freude und Begeiſterung die ihn zum dichteriſchen Ausdruck ſeiner Anſchauungen treibt; er kann nicht warten bis der langſame Gang der Detailforſchung alles Einzelne erfaßt und ergründet hat, um es alsdann erſt zum Ganzen zuſammenzuordnen und den Zuſammenhang zu begreifen, ſondern er eilt der Erfahrung voraus, indem die Phantaſie aus den gewonnenen Thatſachen und Ideen ſofort mit freiem Flug ſchöpferiſch ein Bild des Ganzen entwirft, die im Geiſt und Gemüth waltende Harmonie auch auf die Natur überträgt, und dann in der Darſtellung durch die künſtleriſche Form ſie widerſpiegelt. Nicht blos daß Heſiod die Ordnung der Natur im Wechſel der Tages- und Jahreszeiten aufweiſt und in einem Mahngedicht an den leichtſinnigen Bruder darthut daß das menſchliche Leben und ſeine Arbeit ſich ihr anſchließen müſſe; wie der Glanz der Sterne das Auge erfreut und das Herz erhebt, ſo ſpricht ein Aratos dichteriſch aus was die Wiſſenſchaft von deren Weſen und Lauf ahnt und erkennt; und wenn ein Parmenides die Einheit alles Seins und Lebens in der göttlichen Weſenheit, im Denken, erfaßt, wenn vor einem Empedokles das Weltall als die Entfaltung einer urſprünglichen göttlichen Liebeseinheit aufgeht die alles Getrennte wieder zum Einklang führt, ſo wird ihre tiefbewegte, feierlich geſtimmte Seele zum Geſang getrieben um die gewonnene Wahrheit zugleich als die Freude und den Genuß des Geiſtes darzuſtellen. Indeß der phantaſievolle Aufſchwung, der aus wenigen Vorderſätzen ein Ganzes geſtaltet, läßt die Einbildungskraft walten ſtatt die Wirklichkeit zu ergründen, und bedarf zur Ergänzung und Berichtigung der nüchternen Forſchung, die nun jedes Beſondere für ſich klar zu erfaſſen und feſtzuſtellen ſucht, der es zunächſt nicht auf die Erhebung des Gemüths und auf die harmoniſche Schönheit des Ganzen, ſondern auf die Richtigkeit des Einzelnen und auf die objective Wahrheit in der Betrachtung des Gegebenen ankommt; und ſo ſcheiden ſich die Wege. Die Phantaſie ſchafft

um des Schönen willen die Ideale der Gestalt, der Gefühle und Thaten und spricht sie dichterisch in gebundener Rede aus, der Verstand aber sucht die Realität der Dinge und ihre Gesetze zu ergründen und jegliches für sich festzuhalten, durch Erkenntniß des Wirklichen den Trieb der Wahrheit zu befriedigen, dem Wirken des Menschen durch die Einsicht in die Kräfte der Natur sie zur Handhabe zu bieten, und was er auf diese Weise findet, stellt er einfach in der Prosa dar, welche zunächst Verständlichkeit, nicht Wohlklang, die Bestimmtheit des Besondern, nicht den Rhythmus eines Ganzen anstrebt. Je klarer dann im Lauf der Jahrhunderte die Vernunft das Gesetz der Erscheinungswelt und den Zusammenhang der Dinge auffaßt, je richtiger der Verstand die göttlichen Gedanken in der Schöpfung wiedererkennt, desto einheitlicher, idealer, gemütherfreuender wird die Wissenschaft; die unübersehbare Menge des Mannichfaltigen ordnet sich in große Massen, deren jede auf die andere hinweist, die sich als Glieder zu einem Ganzen verbinden; die Wahrheit trägt den Stempel der Klarheit und Einfachheit, das Gesetz beherrscht die Vielheit der Erscheinungen, eines entwickelt sich vernunftgemäß aus dem andern, und die bunte Fülle des Daseins, wie sie aus einem einigen Grund hervorblüht, schließt sich zur Einheit des Organismus zusammen. Es ist wol in diesem Sinne gewesen daß Schelling einmal den Vers niederschrieb:

Wie groß wird erst die Freude sein,
Wird alles wieder eng und klein.

Die Schönheit der Welt hat nichts verloren wenn ihr Gesetz erkannt worden ist, vielmehr wird das Lustgefühl des sie anschauenden empfindenden Geistes dadurch bestätigt, und seine Freude über die geistdurchwaltete Herrlichkeit der Natur und Geschichte kann ihn nun wieder zu dichterischer Darstellung treiben, die jetzt nicht mehr das Wirkliche durch Erzeugnisse der Einbildungskraft zu ersetzen braucht, sondern in der Gestalt der Wirklichkeit selbst ihren idealen Gehalt ausprägt und die Sehnsucht des Gemüths nach Harmonie und organischer Einheit in allem Mannichfaltigen durch das nun richtig erkannte Wesen und Band der Dinge in der Darstellung erfüllt. Sagt doch auch Lotze daß die Wirklichkeit im Großen Poesie sei, Prosa nur die zufällige und beschränkte Ansicht der Dinge, die ein enger und niedriger Standpunkt gewährt. In diesem Sinne darf man von einem Poesiewerden der Wissenschaft reden; die Phantasie soll nicht wieder an

die Stelle des forſchenden nüchternen Verſtandes treten, aber das von ihm Erkannte durch ſinnvolle Bilder im Liebesbund aller Kräfte, in zweckvoller Entwickelung als eine Offenbarung göttlicher Schöpfermacht, Weisheit und Güte darſtellen. So ſagt einmal F. A. Märcker daß durch die Kritik und Scheidekunſt unſerer Zeit der Spiegel der Welt in tauſend zerbrochnen Stücken vor uns liege, die allerdings auch ihrerſeits das unermeßliche Licht widerſtrahlen, aber die Einheit des Weltſpiegels wiederherzuſtellen müſſe nun unſer Ziel ſein. So hat Alexander von Humboldt den Genius Goethe's geprieſen, weil er die Zeitgenoſſen angeregt des Weltalls heilige Räthſel zu löſen, das Bündniß zu erneuern welches im Jugendalter der Menſchheit Philoſophie, Phyſik und Dichtung mit einem Band umſchlang, ja wir können in einer Reihe Goethe'ſcher Gedichte die Bruchſtücke eines großen und neuen Liedes von der Natur der Dinge erblicken, wie ein ſolches nach griechiſchen Vorbildern Lucretius Carus den Römern ſang.

Die Wiſſenſchaft geht von der Erſcheinung und dem Beſondern zum Begriff und Geſetz der Dinge und ſpricht das Allgemeine in ſeiner Allgemeinheit aus; die Poeſie veranſchaulicht daſſelbe wieder in den einzelnen Charakteren, Thaten, Gemüthszuſtänden. Auch die Wiſſenſchaft iſt Darſtellung und ſie lernt von der Dichtkunſt die organiſche Gliederung und plaſtiſche Geſtaltung des Stoffes. Der Geſchichtſchreiber bedarf der Kunſt wie der Redner und der Philoſoph, und nach dem Vorgang der Dichter vollenden ſie ihr Werk, das immer nur dann nicht blos ſeinem allgemeingültigen Inhalt, ſondern auch ſeiner eigenthümlichen Form nach einen Anſpruch auf das Fortleben in der Culturentwickelung hat, wenn dieſe Form künſtleriſch vollendet iſt. Ebenſo lernt die Poeſie von der Wiſſenſchaft. Denn der Dichter hat den Gedanken der Zeit auszuſprechen und nicht blos die Außenſeite der Dinge und Begebenheiten abzuſpiegeln, ſondern auch ihren innern Zuſammenhang zu offenbaren. Dazu bedarf er der Erkenntniß, und dadurch allein kann er der Culturträger ſeines Jahrhunderts ſein, „der Lehrer der Erwachſenen", wie das ſchon Ariſtophanes vom Aeſchylos ſagt. Es iſt nicht blos um der formalen Schönheit willen daß Goethe, Schiller, Leſſing fortwährend geleſen werden, ſondern der Gehalt wirkt mit, die heranwachſende Jugend wird durch ihre Werke gebildet und erfährt durch ſie die ideale Errungenſchaft des deutſchen Volkes, und das iſt nur dadurch möglich daß jene Männer ſich der Wiſſenſchaft angeſchloſſen, ſich ſelber

im Studium der Natur, der Philoſophie, der Geſchichte auf die Höhe des Jahrhunderts geſtellt. Ohne den gleichen Weg zu gehen wird kein neuerer Dichter ſich ihnen an die Seite ſtellen können. Nur die Offenbarung neuer Ideen in ſeither unausgeſprochenen Worten, nur die Löſung der Räthſel, die im Kampf und den Gegenſätzen unſerer Tage die Gemüther quälen, nur die lichtvolle Geſtaltung des Friedens von Glauben und Wiſſen, von Ordnung und Freiheit wird den Dichtern die Theilnahme der Nation erringen und erhalten. Daß nicht der Schmelz der Empfindung oder die akademiſche Formenglätte ſchon den Dichter machen, hat auch Gutzkow wiederholt dargethan, und wenn wir bei ihm wie bei Hebbel ein Vorwiegen des ſelbſtbewußten Geiſtes finden, ſo geſellt ſich dieſem das Streben nach neuem und bedeutungsvollem Gedankeninhalt der Dichtungen.

Treffend ſagt darum Melchior Meyr in der Vorrede ſeiner Gedichte von ſich ſelbſt: „Es wurde gefühlt und ausgeſprochen daß etwas Neues und Höheres nur derjenigen ſchöpferiſchen Kraft gelingen könne, die mit klarer Einſicht in die höchſten Ziele menſchlicher und menſchheitlicher Entwickelung, in die letzten Endzwecke der Poeſie und ihrer Formen lebendig verbunden wäre. Es wurde erkannt daß die Dichtung unſerer Zeit die Offenbarungen des Lebens nicht nur wiederzugeben, ſondern zugleich den ihnen eigenthümlichen Sinn und ihr Verhältniß zum Ideal klar zu machen und mit ihren künſtleriſchen Mitteln die gerechte Ausgleichung und liebevolle Würdigung der ganzen Reihe zu fördern habe; daß das rechte Verhältniß des Geiſtes zu Gott und Welt, die Kenntniß und Erkenntniß menſchlicher Dinge, ſicheres äſthetiſches und moraliſches Urtheil nothwendige Bedingungen einer Dichtkunſt ſeien welche die höchſten Aufgaben der jetzigen Epoche zu löſen fähig ſein ſolle."

Wenn Melchior Meyr demnach von einer Poeſie des Geiſtes als der Aufgabe der Zukunft ſpricht, ſo werden wir ihm um ſo weniger entgegentreten, als ja auch in der Vergangenheit ſchon die Poeſie die Kunſt des Geiſtes war, als dies ihr eigenthümliches Weſen ausmacht. Und doch war in Hellas, wo die Plaſtik den Ton angab, die Poeſie im Epos am vollendetſten, hier die ſchöne Sinnlichkeit oder ſinnliche Schönheit bei Homer das ſtets Unübertreffliche, während die chriſtlich mittelalterliche Dichtung ein Vorwalten des Gemüthes zeigt, mit Leſſing aber, dem Herolde von einem Reiche des Geiſtes, dieſes durch die Poeſie ſeine Offenba-

rung ſucht und findet und ſich über die andern Künſte verbreitet. Der Geiſt ſchließt indeß Empfindung und Anſchauung nicht aus, ſondern begreift ſie in ſich; während Flachköpfe auch in ihrem Herzen nur leicht und oberflächlich bewegt werden, vertieft der Gedanke ſelbſt die Gefühle, die Wehmuth wird inniger, die Freude reiner und voller durch die Erkenntniß. Ich kann weiter Melchior Meyr für mich reden laſſen: „Die Stufe des Geiſtes iſt eine ſolche wo der Geiſt herrſcht und die mit ihm vorhandenen Mächte der Natur und des Gemüths regiert. Auf dieſer Stufe ſind wir darum nicht nur fähig die vorangegangenen Entwickelungen zu erkennen und zu denken, ſondern auch ſie wieder zu ſein und zu leben. Wir ſind fähig die Beſtimmtheiten ihres Lebens wieder zu erwecken, und zwar frei, — wann wir es wollen, wie wir es wollen und ſo lang wir es wollen. Die Stufe des Geiſtes iſt die Stufe der Verſöhnung, des Friedens, der Harmonie und der harmoniſchen Thätigkeit aller menſchlichen Kräfte. Der Geiſt, der als ſelbſtbewußter zur Herrſchaft gelangt, thut ſich nur Genüge in der Erkenntniß des Ziels und des Zuſammenhanges der Dinge. Er findet in dem Ziel das Ideal des Lebens, und in dieſem den Maßſtab mit dem er die einzelnen Erſcheinungen meſſen kann. Dieſe Erſcheinungen in ihrem Verhältniß zum Ideal, in ihrem eigenthümlichen Leben, in ihrem Zweck für ſich und für das Ganze zu ſehen und aufzufaſſen iſt ſein Geſchäft. Die Poeſie des Geiſtes wird allerdings den Geiſt, geiſtiges Leben und Streben und Schaffen beſonders feiern, es in ſeiner eigenen lichtvollen Schönheit und Hoheit vor Augen ſtellen; aber eben mit dem Geiſte hinabgehend in ſeine Vorausſetzungen und erkennend wie ſie für ihn, er für ſie da iſt, wird ſie jede Lebensoffenbarung in ihrer Schönheit erglänzen laſſen, am herrlichſten aber die höchſte und letzte, die Harmonie aller Lebensmächte."

Dabei bleibt indeß der Unterſchied beſtehen zwiſchen der poetiſchen als der künſtleriſch freien und der wenn auch künſtleriſch gebildeten wiſſenſchaftlichen Proſadarſtellung. Die Geſchichtſchreibung erfaßt allerdings gleich der epiſchen Poeſie das handelnde Leben, ſie gibt nicht blos chronikaliſche Berichte des Geſchehenen, ſondern zeichnet auch die welthiſtoriſchen Charaktere in ihrer Entwickelung durch ihr Wirken, leitet die Begebenheiten aus dem Denken und Wollen der Helden ab und zeigt die Einwirkung der Verhältniſſe auf die Perſönlichkeiten, ja ſie erfaßt die leitenden Ideen einer Periode, ordnet das Material ihnen gemäß und offen-

bart ſie in der Schilderung der Ereigniſſe. Auf dieſe Art liegt in den Werken eines Herodot und Thukydides, Tacitus und Macchiavelli, Macaulay, Varnhagen und Mommſen eine Energie künſtleriſchen Geiſtes, der manche namhafte poetiſche Erzähler oder Dramatiker in Schatten ſtellt. Aber das Ziel der Geſchichtſchreibung iſt doch niemals die Schönheit, ſondern die Lebenswirklichkeit und factiſche Wahrheit, der Hiſtoriker iſt an das Gegebene gebunden und auf die Summe des Beſondern hingewieſen, während der Epiker einzelne Glanz- und Höhenpunkte erfaßt um auf ſie das volle Licht idealiſirender Verherrlichung fallen zu laſſen. Während der Hiſtoriker ſeine Quellen kritiſch prüft und das Factiſche von der ſubjectiven Zuthat der Auffaſſung zu ſcheiden und rein zu erhalten trachtet, hält ſich der Epiker lieber an die Sage, an die Geſtalt welche die Wirklichkeit im Volksgemüth durch die Volksphantaſie gewonnen, um im Bunde mit ihr den Ideen eine neue Verkörperung, dem Geiſt der Geſchichte einen idealen Leib zu ſchaffen und mit dichteriſcher Freiheit die Weſenheit des Ganzen in einzelnen ſtrahlenden Bildern zu offenbaren. Wol mag das Herz den Redner machen wie den lyriſchen Dichter, und die Erhebung und Begeiſterung der Seele das Ziel beider ſein; aber der Redner wendet ſich an den Willen, den er überzeugen und zur That bewegen will, nicht an die Phantaſie um ihr im harmoniſchen Erguß der Gefühle einen Genuß zu bereiten; und die Poeſie verträgt das Rhetoriſche nur innerhalb eines größern Ganzen, wie im Drama, wo Antonius vor dem römiſchen Volk oder Poſa vor König Philipp ſeine Abſicht erreichen will. Endlich enthüllt zwar die Philoſophie gleich der Dichtkunſt den Gedanken des Univerſums, und in der dialektiſchen Entwickelung bewegen ſich die Gedanken gegeneinander und ergibt ſich die Ueberwindung der Einſeitigkeiten, die Löſung der Widerſprüche wie im Drama; aber es iſt eine dichteriſche Zuthat, wenn Platon in ſeinen Dialogen auch die Charaktere lebendig zeichnet, in der Philoſophie kommt es zunächſt auf die Idee als ſolche in ihrer Allgemeinheit an, und die Befriedigung der Vernunft durch die Erkenntniß der Wahrheit iſt ihr Zweck, nicht die zugleich auch ſinnengefällige Darſtellung derſelben in einem concreten Gegenſtande. Der Philoſoph ſucht aufſteigend von den einzelnen Erſcheinungen das Weſen zu ergründen, und wenn er den Begriff gefunden hat, von dieſem die Thatſachen wieder abzuleiten: auf die allgemeine Idee, auf den logiſchen Zuſammenhang kommt es ihm an, während der

Dichter den Begriff sogleich in Charakteren oder Begebenheiten verwirklicht sieht und ihn untrennbar von ihnen darstellt, wie Shakspere keine Definition von der Liebe gibt, ihre Totalität aber und ihre Stufen, ihr Walten, ihr Weh und ihre Wonne in den Persönlichkeiten und deren Geschick durch eine seiner Tragödien veranschaulicht. Die Wissenschaft ringt danach das Mannichfaltige der Erscheinungswelt als Ganzes in der Einheit einer geistigen Anschauung zu erfassen, und das Gemüth des Denkers erhebt sich zu dieser aus der Betrachtung des Besondern und seiner Vermittelung; von dieser begeisterten Stimmung und Anschauung beginnt die dichterische Phantasie, um jene ideale Einheit in der Fülle des Seins und Wirkens zu entfalten.

Ich brauche wol nicht noch einmal das Ineinanderwirken des Bewußten und Unbewußten in der Phantasie zu betonen, das auch in der dichterischen Schöpfung stattfindet, ohne die sie nicht Kunst wäre; gern aber ziehe ich eine Stelle aus Schelling's Philosophie der Offenbarung heran, wo der Denker darauf hinweist wie in Gott mit einer unendlichen Productionskraft ein sie leitender und bestimmender Geist und Wille der Liebe verbunden sei. Er fährt fort: „Ja nicht einmal blos in Gott, selbst im Menschen soweit ihm ein Strahl von Schöpfungskraft verliehen ist, finden wir dasselbe Verhältniß, eine blinde ihrer Natur nach schrankenlose Productionskraft, der eine besonnene, sie beschränkende und bildende Kraft in demselben Subject entgegensteht. Jedes Geistes Werk zeigt sogar dem sinnigen Kenner ob es aus einem harmonischen Gleichgewicht jener Thätigkeiten hervorgegangen, oder ob eine von beiden und welche im Uebergewicht gewesen. Ein Uebergewicht der producirenden Thätigkeit ist da wo die Form gegen den Inhalt zu schwach erscheint, der Inhalt die Form zum Theil überwältigt. Das Gegentheil findet statt wo die Form den Inhalt zurückdrängt, dem Werk die Fülle fehlt. Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu sein, dies ist das Geheimniß der wahren Poesie. Dadurch unterscheidet sich die apollinische Begeisterung von der blos dionysischen. Einen unendlichen Inhalt — also einen Inhalt der eigentlich der Form widerstrebt, jede Form zu vernichten scheint —, einen solchen Inhalt in der vollendetsten, das heißt in der endlichsten Form darzustellen, das ist die höchste Aufgabe in der Kunst."

„Dichten ist ein Uebermuth!" ruft Goethe einmal, und Mel-

chior Meyr fügt erläuternd hinzu: „Der Dichter im Schwung ſeiner Empfindung iſt von dem geliebten Gegenſtand durchaus erfüllt, er kennt nichts Beſſeres und Reizenderes als ihn, mit ihm verglichen erſcheint alles Andere nichtig, und trotzigen Muthes, die Einwendungen zahmer Vernünftigkeit misachtend, ſingt er dies Gefühl den Pedanten ins Geſicht und den friſchen Menſchen in die Seele." Was der Dichter darſtellt iſt ihm ein Abſolutes und unendlich Werthvolles, er ſpricht es aus nach ſeiner Schönheit um der Schönheit willen; das fortſchreitende Leben ſorgt von ſelbſt dafür daß er am Einzelnen nicht hafte, ſondern andere und andere Erlebniſſe ihn zur Verherrlichung anreizen, und ſo wird die Poeſie des Lebens allſeitig entbunden und ausgeſprochen. Wenn der Dichter die Natur feiert, verleugnet er darum den Geiſt ja nicht, und wenn er das Glück der Sinnlichkeit, die Freuden der Erde genießt und preiſt, iſt das noch kein Auflehnen gegen das Sittengeſetz. Das wäre nur dann der Fall wenn er ſich ſchmeichelnd und verlockend an die Begierde wendete ſtatt an den Schönheitsſinn, wodurch ſein Werk aber ſogleich aufhört Poeſie zu ſein. Man kann ſich ohne innern Widerſpruch an Goethe's Römiſchen Elegien erfreuen und doch ſtreng auf Keuſchheit und Heiligkeit der Ehe halten, denn auch das ſinnliche Entzücken hat in der Liebe ſein Recht, und der Dichter darf es um ſein ſelbſt willen feiern, ohne daß er dadurch dem Ideal der gemüthsinnigen Lebensgemeinſchaft, ihren geiſtigen Gütern und Pflichten der Krieg erklärt. Thäte er das, ſo würde er unſer Gemüth beleidigen ſtatt zu erquicken, und die Schönheit würde von ihm fern ſein. Die poetiſche Gerechtigkeit iſt eins mit der ſittlichen Weltordnung, und Dichter wie Homer und Shakſpere, die dieſe in großen Werken offenbaren, ſind ihre Prieſter ſo gut wie Moſes und die Propheten.

Die Poeſie iſt Innerlichkeit der Empfindung, iſt Darſtellung der Idee in ihrem Werden gleich der Muſik; aber ſie gibt nicht blos den Lebensrhythmus in ſeiner ſchönen Entfaltung, ſondern ſie ſchildert zugleich die beſtimmten Gegenſtände und Ereigniſſe die er beherrſcht oder durch die er zu Tage tritt, und ſpricht mit dem Gefühle zugleich die Vorſtellung aus die es hervorruft oder die aus ihm hervorgeht. Der Ton gilt nicht für ſich ſelbſt, ſondern nur als Ausdruck des Begriffs im Wort; wollte die Poeſie mit Klängen ſpielen, ſo würde ſie nur einen gedankenloſen Reiz auf das Ohr üben und hinter der Muſik weit zurückbleiben; wollte

ſie ſich in geſtaltloſen Stimmungen und Gemüthsbewegungen ergehen, ſo würde ſie doch deren Geſetz und Harmonie nicht offenbaren können, ſondern in nebelhafter Dämmerung verſinken. Wol muß die Seelenſtimmung des Dichters ſein Lied durchdringen, ſodaß Bild und Wort ihr entquellen, aber das Bild muß ſie veranſchaulichen, das Wort ihr Weſen ausſprechen und zu klarer Beſtimmtheit bringen.

Da das dichteriſche wie das muſikaliſche Kunſtwerk ein werdendes iſt das im Verlaufe der Zeit ſich entwickelt und vollendet, das nur durch die Erinnerungskraft des Geiſtes in ſeiner Einheit oder als Ganzes genoſſen wird, ſo bedürfen beide und zwar zu ihrer eigenen Ausbildung eines Mittels welches die einzelnen Töne und Worte fixirt und damit dem Gedächtniß des ſchaffenden wie des vernehmenden Geiſtes zu Hülfe kommt, einen Rückblick geſtattet, die Wiederholung des Werkes auch in der Folge möglich macht. Hängt ja doch die Kunſt mit dem Verlangen nach Unſterblichkeit zuſammen, will ſie ja doch überall das was ſie ergreift und verherrlicht damit der Vergänglichkeit entreißen und verewigen. Iſt doch die Ausführung eines größern zeiterfordernden Ganzen nur dann möglich, wenn der Künſtler an die einzelnen Theile die abwägende und nachhelfende Hand legen und vorwärts wie zurückſchauend alles in Harmonie ſetzen kann.

Die Schrift, welche dieſer Forderung ein Genüge leiſtet, war urſprünglich unmittelbare, dann auch ſymboliſche Darſtellung der Gegenſtände, und knüpfte damit das poetiſche Wort an die bildende Kunſt; aber auch jetzt noch, wo das Wort in ſeine Lautelemente zerlegt und dieſe durch die Buchſtaben bezeichnet werden, wird die Poeſie dadurch — und zwar weit mehr als die Muſik durch die Noten — auch für das Auge bereitet, indem beim Leſen auch ohne daß wir die Worte laut ausſprechen, ſofort die Vorſtellungsbilder oder Gedanken in unſerm Geiſt erſtehen. Während die Töne vorüberrauſchen und die Worte verhallen, erlangt durch die Schrift das aus der künſtleriſchen Subjectivität geborene Werk ſeine ſelbſtändige Objectivität, aus der es nun wieder im empfangenden Gemüth aufleben kann. Wie die Sprache das Band der gleichzeitigen Menſchen iſt, ſo wird das Geſammtbewußtſein der Gattung auch in der Folge der Geſchlechter und Jahrhunderte in ſeinem Zuſammenhange durch die Schrift vermittelt, und ſichrer als durch die mündliche umbildende Ueberlieferung auch das Vergangene in ſeiner Originalität erhalten.

Wie die Poeſie von dem Naturlaut der Gefühle zur klaren Gedankenbeſtimmtheit in der Rede fortſchreitet, ſo zeichnet ſie Geſtalten gleich dem Bildner, aber nicht in äußerlichem Material für das leibliche Auge, ſondern für die geiſtige Anſchauung der Phantaſie; ſie zeichnet ſie durch die Darſtellung von Handlungen und Bewegungen oder durch ihren Eindruck auf das Gemüth. Dem bildenden Künſtler iſt die Anſchauung das Erſte, durch ſie ruft er den Gedanken hervor; der Dichter ſpricht unmittelbar den Gedanken in Worten aus, aber hierdurch erweckt er Gefühl und Anſchauung in uns, oder wie Wieland es einmal ausdrückt, er bringt die nämliche beſtimmte Viſion, welche vor ſeiner Stirne ſchwebt, auch vor die Stirn der Leſer. „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden iſt das Geheimniß des Künſtlers", ſagt Wilhelm von Humboldt mit Recht ganz allgemein; der Dichter ſpricht die Ideen des Lebens in Worten aus, und wird dadurch Künſtler daß er dieſelben zugleich mit der Innigkeit ſeiner Stimmung tränkt, zugleich für die Phantaſie in Geſtalten und Ereigniſſen ausprägt. So ſagt Goethe, bei Shakſpere erfahren wir wie dem Menſchen zu Muthe ſei, und Leſſing iſt weit entfernt in der mangelnden Körperbeſtimmtheit der Dichtergebilde einen Nachtheil zu erblicken; die Freiheit des Gedankens die ihnen eignet, bringt ihn zu dem Ausſpruch: „Müßte, ſo lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deſſelben auch die Sphäre meines innern Auges ſein, ſo würde ich um von dieſer Einſchränkung frei zu werden einen großen Werth auf den Verluſt des erſtern legen." Der rechte Künſtler gibt dabei der Phantaſie, die er erregt, zugleich das feſte Maß; oder, um mit Goethe zu reden, er feſſelt die Gefühle und die Einbildungskraft, er nimmt uns unſre Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht ſchalten und walten wie wir wollen, wir ſind genöthigt uns ihm hinzugeben, um uns ſelbſt erhöht und verbeſſert wieder zu erhalten.

Der Dichter hat das Gefühl oder Bewußtſein daß eine bloſe Beſchreibung der Außendinge kalt läßt, und daß das im Raum nebeneinander Befindliche und zugleich Sichtbare durch nacheinander folgende Aufzählung doch nur zerſtückelt vor die Seele tritt. Darum beſchreibt Homer ſeine Helden nicht wie ſie gerüſtet ſind, ſondern er führt uns in ihr Zelt, in welchem ſie ſich waffnen, und nun ſehen wir wie ſie den Harniſch um die Bruſt und die Schienen um die Beine legen, die glänzenden Sohlen unter die Füße binden und den roßhaarumflatterten Helm aufs

Haupt ſetzen. Er beſchreibt uns die Schiffe nicht, ſie heißen nur die ſchwarzen, die ſchnellen, die rothgeſchnäbelten, aber das Abfahren und Anlanden ſchildert er in den einzelnen Momenten der Thätigkeit. Indem er Zug für Zug in ſtetiger Entwickelung das Bogenſchießen erzählt, gewinnen wir zugleich des Bogens Bild. Hierdurch geleitet fand Leſſing im Laokoon das Geſetz: Der Dichter ſchildert Handlungen und andeutungsweiſe durch ſie die Geſtalt und die körperlichen Dinge, der Bildner gibt uns Geſtalten und andeutungsweiſe in ihnen die Bewegung. Leſſing ſagt: Die Malerei gebraucht Figuren und Farben im Raume, die Poeſie artikulirte Laute in der Zeit; jene drücken darum das nebeneinander Beſtehende; dieſe das nacheinander Folgende aus; Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften ſind Vorwurf der Malerei, Bewegung, Handlung iſt Gegenſtand der Poeſie. Aber die Körper exiſtiren in der Zeit und bewegen ſich in ihr, und der Maler hat deshalb den prägnanten Moment zu erfaſſen, der in der gegenwärtigen Stellung das Vorhergehende und das Nachfolgende miterſchließen läßt; Handlungen und Bewegungen bedürfen des Körpers als ihres Trägers, und wenn die Poeſie darum ſtets auch nur Eine Eigenſchaft des Körpers angeben, Einen Zug in die fortſchreitende Handlung einflechten kann, ſo vermag ſie doch ſucceſſiv ein Bild deſſelben zu entwerfen, gerade wie Homer den Schild des Achilles dadurch beſchreibt daß er uns in die Werkſtatt des kunſtverſtändigen Feuergottes führt und dieſen vor unſern Augen das Einzelne bilden läßt.

Da der Dichter die Phantaſie des Hörers oder Leſers durch die Rede anregt daſſelbe Bild zu entwerfen das ſeiner ſchaffenden Seele vorſchwebt, ſo gilt es jene zu begeiſtern daß ſie nach Einem Zug das Ganze ausführe, daß ſie aus den fortſchreitenden Bewegungslinien zugleich die ruhende Geſtalt componire. Auf kühne Weiſe muß der Dichter die Phantaſie des Hörers mit Kraft ausrüſten und zugleich ſich ihrer ſo bemächtigen daß ſie in ſeinem Dienſt arbeitet, in ſeinen Kreiſen ſich bewegt. So hat Homer die Göttin der Liebe nirgends beſchrieben, er ſagt nur daß ſie einmal am Reize des glänzenden Nackens, am leuchtenden Auge erkannt worden; aber wenn die Götterjünglinge Apoll und Hermes noch zehnmal ſtärkere Banden wie Ares unter dem Gelächter des ganzen Olymps erdulden möchten, ſo es ihnen nur vergönnt wäre an Aphrodite's Buſen zu ruhen, dann verſetzt dieſe Schilderung vom Eindruck der Schönheit uns in die Stim-

mung das ihr gemäße Bild nach eigner Erfahrung, nach eigner Luſt zu entwerfen. Der Schilderung Helena's habe ich bei der bildenden Kunſt ſchon gedacht, nicht minder meiſterhaft iſt die der Chriemhild im Nibelungenlied. Sie tritt auf und ſogleich erregt ein ſchönes Gleichniß unſere Einbildungskraft:

Da kam die Minnigliche; ſo tritt das Morgenroth
Hervor aus lichten Wolken.

Die Helden bekennen daß ſie ſolch eine ſchöne Frau noch nie geſehen. Der Dichter greift nach einem zweiten Gleichniß:

Wie der lichte Vollmond vor den Sternen ſchwebt,
Deß Schein ſo hell und lauter ſich aus den Wolken hebt,
So glänzte ſie in Wahrheit vor andern Frauen gut:
Das mochte wol erheben ſo manchem Helden ſeinen Muth.

Und er vollendet ihr Bild durch die Hervorhebung ſeines Eindrucks auf Siegfried's Herz:

Er ſprach in ſeinem Sinne: „Wie dacht' ich je daran
Daß ich Dich minnen ſollte? Das iſt ein eitler Wahn.
Soll ich Dich aber meiden, ſo wär' ich ſanfter todt."
Er ward von Gedanken oft bleich und oft wieder roth.

In der Kudrun wird von dem alten Wate geſagt daß ſein greiſes Haar mit Borten umwunden ſei, ſein Bart lang und breit herabwalle; der Königstochter wird es bange ob ſie ihn küſſen ſolle; auf ähnliche und doch andere Weiſe hat Rüdiger's Tochter im Nibelungenlied Scheu den grimmigen Hagen zu begrüßen. Von Wate heißt es dann weiter:

Frau Hild und ihre Tochter in ſcherzhaftem Muth
Frugen Herrn Waten ob's ihm deuchte gut,
Wenn er bei ſchönen Frauen alſo ſitzen ſollte,
Oder ob er lieber in dem harten Streite fechten wollte.

Da ſprach Wate der Alte: „Eines ziemt mir baß,
Wenn ich auch bei ſchönen Frauen ſo ſanft noch nie ſaß,
Doch wär' es mir noch lieber wenn ich mit guten Knechten,
Wann es ſein ſollte in den harten Stürmen dürfte fechten.

Goethe gibt uns zuerſt eine Ahnung von Dorothea durch den Eindruck den ſie auf Hermann gemacht; dann ſagt Hermann mit wenig Worten wie ſie die Stiere am Wagen der Wöchnerin gelenkt, und nun ſteht ein Bild wie auf einer antiken Gemme vor unſern Augen; dann muß Hermann ſie den ſuchenden Freun-

den kenntlich machen, und was er als Kennzeichen von der Stehenden angibt, wiederholt der Apotheker von der Sitzenden; endlich tritt ſie über die Schwelle an Hermann's Arm, und die Thür erſcheint zu klein für die hohen Geſtalten. Ein Muſterſtück wie Bewegung und Geſtalt einander bedingen und veranſchaulichen, wie die Empfindung das Bild durchdringt, gibt dann die herrliche Stelle:

Sorgſam ſtützte der Starke das Mädchen das über ihm herging;
Aber ſie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,
Fehlte tretend, es knackte der Fuß, ſie drohte zu fallen.
Eilig ſtreckte gewandt der ſinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte; ſie ſank ihm leis auf die Schulter,
Bruſt war geſenkt an Bruſt, und Wang' an Wange. So ſtand er
Starr wie ein Marmorbild von ehernem Willen gebändigt,
Drückte nicht feſter ſie an, er ſtemmte ſich gegen die Schwere.
Und ſo fühlt' er die herrliche Laſt, die Wärme des Herzens,
Und den Balſam des Athems an ſeinen Lippen verhauchet,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes.

Goethe zeichnet in Hermann und Dorothea ein Landſchaftsbild wie den Hintergrund eines hiſtoriſchen Gemäldes dadurch daß die Mutter dem Sohn nachgeht unter den Birnbaum, von wo ſie hinabſchauen über die Ebne nach den Fluten des Rheinſtroms, oder dadurch daß die Freunde hinausfahren nach dem Lindenbrunnen; er gibt treffliche Landſchaftsbilder im Werther dadurch daß dieſer in der Natur lebt, in ihr den Reflex ſeiner Seelenzuſtände gewahrt, im blühenden Sommertage wie in der ſchaurigen Novembernacht. In Schiller's Spaziergang wandelt der Dichter dem Berg und Walde zu, und die Außenwelt ſpiegelt ſich nach und nach in ſeiner betrachtenden Seele. Matthiſon reiht allerhand beſondere Erſcheinungen der Mondnacht aneinander, und läßt uns kalt, Goethe weiß ihre Stimmung zu ergreifen und in das Gemüth zu erheben, und ſo wird in ſeinem Gefühle die Natur auch uns lebendig. So vortrefflich Walter Scott erzählt, der Fehler der Beſchreibung von Anzügen und dergleichen rächt ſich durch Langweiligkeit.

Ueberhaupt wäre die Poeſie als Darſtellung der äußern Erſcheinungswelt nur eine ſchwächere Wiederholung der bildenden Kunſt; die Entfaltung des Innern, die Seelenſchönheit, die Schilderung der That wie ſie dem Willen entſpringt, das Ausſprechen des Gedankenlebens iſt ihre eigenthümliche Aufgabe und Größe. Der

Dichter läßt uns ſeinen Geſtalten ins Herz ſehen, er läßt uns ihre Gemüthskämpfe miterleben und der ideale Gehalt des Lebens wird auf dieſe Weiſe offenbar im Ringen des Prometheus und Fauſt, in den Betrachtungen Hamlet's und Nathan's, in den Reden Poſa's und Wallenſtein's. Goethe's Taſſo ſagt:

Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt,
Gab mir ein Gott zu ſagen was ich leide.

Viſcher erinnert daran daß Goethe das Weſen des Dichters bezeichnet, wenn er von Shakſpere rühmt wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen läßt. Hier wo es die Tiefe und Klarheit des Gedankens zu entfalten gilt, kann keine andere Kunſt mit der Weisheit des Dichters wetteifern. Zeigt uns die Plaſtik die Idee wie ſie in der ſichtbaren Geſtalt verwirklicht iſt und eine ausdrucksvolle Form gewonnen hat, enthüllt uns die Muſik den Geſtaltungsproceß, die Gemüthsbewegungen, indem ſie das Werden organiſirt und zur Schönheit verklärt, ſo ſpricht die Poeſie nicht blos die Idee durch den Gedanken ſelbſtbewußt aus, ſondern gibt uns zugleich den Proceß der Entwickelung und das Reſultat. So iſt denn das Wort des Herrn an die himmliſchen Heerſcharen ganz eigentlich für den Dichter geſagt:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in ſchwankender Erſcheinung ſchwebt,
Befeſtiget mit dauernden Gedanken!

Gutzkow ſpricht von Gedichten die in einem Thautropfen die ganze Welt abſpiegeln; es gilt dies eigentlich von jedem Kunſtwerk, in jedem iſt das Schöne ganz und ungetheilt verwirklicht, in jedem wirken die Elemente aller Künſte zuſammen. Wir haben etwas Architektoniſches im Aufbau einer maleriſchen Gruppe, in der Symmetrie eines Muſikſtücks, in der dichteriſchen Compoſition, ſei ſie die einer Tragödie oder eines Sonettes. Und unterſcheiden wir nicht zwiſchen proſaiſch nüchternen und poetiſch gedachten Bauten; und ergreift uns nicht vor oder in den letztern eine muſikaliſche Stimmung, ſind nicht die einzelnen Glieder oder Ornamente plaſtiſch ausgeführt, gibt nicht der Geſammtblick ein maleriſches Bild? So werden wir in den andern Künſten da

plaſtiſches Gepräge finden wo eine Sättigung von Form und Inhalt erreicht, das Leben des Geiſtes ganz in ſeine Verkörperung eingeſenkt iſt, wo die Idee gediegen und mit klarer Beſtimmtheit verwirklicht wird, ſodaß nichts im Dunkel, nichts der Ahnung überlaſſen bleibt, ſondern das ganze Innere im ruhigen Adel großartiger Geſtalten veranſchaulicht iſt: wir erinnern an den doriſchen Tempel, an Raphael, Gluck und Sophokles. So haben die Werke der andern Künſte ihre maleriſchen Reize, wie wir umgekehrt wieder von ſtiller Muſik der Linien, von Harmonie der Farben reden. So iſt jedes Kunſtwerk eine poetiſche That in der Innerlichkeit des Geiſtes, ehe es in ſeinem beſondern Materiale realiſirt wird. Weil aber das dichteriſche Wort nicht blos den Gedanken der Dinge als ſolchen ausſpricht, ſondern ſowol den Entwickelungsgang der Idee wie die erreichte Geſtalt ihrer Verwirklichung uns zur geiſtigen Anſchauung bringt, wird nicht nur der Gattungsunterſchied des Epiſchen und Lyriſchen durch das Vorwiegen des Plaſtiſchen oder Muſikaliſchen bedingt, ſondern wir haben beide Elemente ſtets gegenwärtig. Die antike Tragödie ſtellt ihre plaſtiſchen Gruppen in ruhiger Großheit vor das Auge des Zuſchauers hin, während der muſikbegleitete Geſang des Chors die Stimmungen des Herzens laut werden läßt; und wenn Pindar Apollo's und der veilchenlockigen Muſen goldne Leier in melodiſchen Rhythmen preiſt, ſo zeichnet er zugleich die Wirkung ihres Klanges in einem klar entworfenen Gemälde:

Es ſchläft auf des Zeus Machtſtabe der Adler, die ſchnellhinſchwebenden
Fittige beid' abgeſenkt, der
Vögel Fürſt; ihm gießeſt du nachtblickend Gewölk um des Haupts
Bogen aus, einhüllend verſchließt zauberſüß ihm es die Wimper, und ſchlaftrunken
Wallt ſein Rücken weichaufwogend hin
Im Bann ihn umſchwingender Töne.

Es lautet wie eine glückliche Definition, wenn Bürger dies als das Werk der Dichtkunſt bezeichnet:

Auch das Geiſtigſte mit Tönen
Zu verwandeln in ein Bild.

Auch Herder ſieht in Bild und Empfindung den Urſprung der Poeſie. „Von außen ſtrömen Bilder in die Seele: die Empfindung prägt ihr Siegel darauf und ſucht ſie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen. Das ganze Weltall mit ſeinen Bewegungen und Formen iſt für den anſchauenden Menſchen eine

große Bildertafel, auf der alle Geſtalten leben. Er ſteht in einem Meer lebendiger Welten und die Lebensquelle in ihm ſtrömt und wirkt jenen entgegen. Was alſo auf ihn ſtrömt, wie ers empfindet und mit Empfindung bezeichnet, das macht den Genius der Poeſie in ihrem Urſprung." Hamann nennt die Poeſie die Urſprache des Menſchen. „Sinne und Leidenſchaften reden und verſtehen nichts als Bilder. In Bildern beſteht der ganze Schatz menſchlicher Erkenntniß und Glückſeligkeit. Der erſte Ausbruch der Schöpfung und der erſte Eindruck ihres Geſchichtſchreibers, die erſte Erſcheinung und der erſte Genuß der Natur vereinigen ſich in dem Worte: Es werde Licht!"

Darum iſt der poetiſchen Sprache ein plaſtiſches und ein muſikaliſches Element nothwendig; darum ſind die Bildlichkeit der Rede und der Vers keine äußerliche Zierath und Zuthat, ſondern die innerlich bedingte und weſenhafte Weiſe dichteriſcher Darſtellung. Nachdem dies meine Poetik entwickelt und dargethan hatte, war es eine lächerliche Anmaßung Viſcher's zu ſagen man habe an keine tiefere Ableitung gedacht, nicht gemerkt daß der Dichter darum auch im Einzelnen individualiſirt weil das Ganze Individualiſirung iſt. Gerade das war meine Lehre: wie der Dichter überhaupt eine allgemeine Idee durch eine beſondere Thatſache darſtellt, ſo veranſchaulicht er den Gedanken durch eine beſondere Erſcheinungsweiſe, durch ein ſinnenfälliges Bild. Vielmehr iſt Viſcher äußerlich geblieben und nicht zur Erkenntniß durchgedrungen daß die Sprache Material, Verwirklichung der Poeſie iſt; er ſieht in ihr nur ein Vehikel des Dichters, wodurch dann die Poeſie aufhört eine Kunſt und ſchön zu ſein, weil nun Inhalt und Form, Gedanke und ſinnliche Erſcheinung einander nicht durchdringen, ſondern nebeneinander liegen, weil nun das Geiſtige keine Offenbarung in der Natur findet, ſondern in ſeiner Immaterialität verharren bleibt. Ganz richtig hat dagegen ſchon Zeiſing bemerkt: „Dem Dichter iſt die Sprache Darſtellungsmittel, ſie hat alſo für ihn ganz dieſelbe Bedeutung wie die übrigen Stoffe für die übrigen Künſtler. Es genügt ihm nicht ſie nur als ein Transportmittel für ſeine Ideen zu benutzen, ſondern er will ſeine Ideen in ihr zur lebendigen Erſcheinung bringen." Und ſehr ſchön nennt Bunſen die Prägung der Worte das urſprüngliche Gedicht der Menſchheit; denn der Geiſt erzeugt das Wort durch daſſelbe Vermögen wodurch jedes Werk der Kunſt hervorgebracht wird, durch das Vermögen das Unendliche im Endlichen zu verwirklichen. Das

Myſterium des Geiſtes iſt das der Schöpfung des Alls: denn was iſt dieſe anders als der Ausdruck des unendlichen Gedankens in raumzeitlicher Endlichkeit?

Wie die Poeſie nun das Allgemeine durch das Beſondere der Charaktere und Ereigniſſe darſtellt, ſo wird in der dichteriſchen Sprache der Gedanke durch eine ſeiner Erſcheinungsweiſen ausgedrückt. Um anzudeuten daß König Ludwig nicht blos das Fertige zu ſchätzen wiſſe, ſondern auch das Werdende, daß er die künftige Vollendung in dieſem ſelbſt wahrnehme, ſingt Platen:

Du ſiehſt im Marmor keinen Marmor,
Aber ein künftiges Jovisantlitz.

Um anzudeuten daß er das Alte und das Neue ſicher zu verknüpfen wiſſe:

Ins Wappenſchild uralter Sitte
Fügſt Du die Roſen der jungen Freiheit.

Debora charakteriſirt durch einzelne Züge der äußern Erſcheinung die Vornehmen, die Richter, das Volk, wenn ſie anhebt:

Die ihr auf ſchimmernden Eſelinnen reitet,
Die ihr auf köſtlichen Decken ſitzet,
Die ihr zu Fuß die Straßen wandelt,
Sinnt auf ein Lied!

Als die Sonne zum Stierabſpannen ſich ſenkte und die Pfade beſchatteter wurden, ſagt Homer, als die Sichel zu Felde ging, ſagt Bürger um eine Tages- oder Jahreszeit zu bezeichnen, ſodaß das Bild einer Sache, die während derſelben geſchieht, vor unſere Seele tritt; ähnlich Firduſi:

Als wolkenwärts der Hähne Schrei ſich hob,
Mit Purpur ſich der Berge Haupt umwob.

Die Metonymie und Synekdoche der Rhetoriker gehören hierher, Tropen welche die Urſache für die Wirkung, das Werkzeug für ſeinen Träger, den Theil für das Ganze ſetzen, alſo Schiller ſtatt Schiller's Gedichte, Krone ſtatt König, Säbel ſtatt Soldat, Thür ſtatt Haus ſagen. Die poetiſche Sprache will auch im Wort das Concrete ſtatt des Abſtracten.

Wenn bei Firduſi der Tag ſeinen goldenen Schild am Himmelsrand erhebt, oder wenn er bei Lenau den Goldpokal der Sonne ſchwingt, ſo geſchieht ſchon mehr, ſo wird ein Allgemeines der Natur zugleich individualiſirt, perſonificirt, und Vorgänge der Außenwelt wie Thaten perſönlicher Lebenskraft aufgefaßt. Um

zu ſagen daß es tage, läßt Homer die frühgeborene Eos roſenfingrig am Himmel emporſteigen den Göttern und den Menſchen das Licht anzukündigen. Bei Shakſpere breitet die Nacht ihren Rabenmantel ſchützend über die Franzoſen und hemmt ſo die Verfolgung derſelben durch die Engländer. Goethe redet den Weſtwind an, den er um ſeine feuchten Schwingen beneidet. Ebenſo gewinnt das Geiſtige, Idealgedachte Geſtalt, wie die Liebe, die Jugend, die Ueberredung als Eros, Hebe, Peitho mythologiſch feſtgehalten werden; der Dichter beſchreibt dabei nicht die Außenform, ſondern er ſchildert durch die Wirkungen, wie Goethe die Sorge im zweiten Theil des Fauſt.

Die Sprache iſt ſelbſt urſprünglich ſymboliſch; jedes Subſtantivum hat ſein Geſchlecht, jedes Wort iſt ein Bild oder hat eine ſinnliche Blüte an ihm haftend. Aber die Erinnerung daran erliſcht bei ſteigender Verſtandescultur, und wir müſſen erſt wieder lernen daß Kind das Aufkeimende, See das Wogende bedeutet. Kaum daß wir noch bei halsſtarrig, abhängig, hartnäckig der Anſchauung gedenken die hier zu Grunde liegt, vielweniger ſteht bei entfalten, begreifen, ſchließen uns das Bild vor Augen. Auf geiſtvolle Weiſe ſtellt nun Richard Wagner der Poeſie die Aufgabe das verloren gegangene Wurzelbewußtſein wieder zu erwecken, das im Wort liegende Sinnbild neu zu beleben. Wie zur Erläuterung dieſes Satzes ſagt Lazarus: „Die Wörter an denen die urſprünglich ſinnliche Bedeutung noch irgendwie zu erkennen iſt, in eben dieſem Sinne zu gebrauchen, ſodaß wo möglich bei der Anwendung eines Bildes dieſes ſich an jene anlehnt, dies kann man geradezu als Bedingung eines guten Stils anſehen. Die ſinnliche, alſo die phantaſieanregende Seite der Wörter, welche durchſchnittlich wie eine latente Kraft in ihnen liegt, muß durch den Gebrauch und die Verbindung frei werden; darauf beruht der einfach lebendige Stil, den man im Unterſchied von dem blumenreichen oder blühenden den grünenden, friſchen und ſaftvollen nennen kann.“ Die Poeſie meidet daher lieber die Fremdwörter, da ihre wurzelhafte Bedeutung in unſerm Sprachbewußtſein ſich nicht erwecken läßt, oder ſie wendet ſie um eines beſtimmten Colorits willen an, wie das namentlich Freiligrath thut. Die Poeſie greift daher zu Zuſammenſetzungen, in denen ſich eine fortdauernde ſprachſchöpferiſche Kraft bekundet, oder zum malenden Beiwort um dem verblaßten Ausdruck wieder ſinnliche Friſche zu

geben, und ſo iſt es kein Pleonasmus für uns, wenn es im Lied heißt:

Morgen da geht's in die wogende See.

Geſchieht die Verſinnlichung nicht blos durch ein einzelnes Beiwort, ſondern gibt der Dichter ein ganzes Naturbild, um in demſelben das Ideale wie durch Spiegelung ſichtbar zu machen, ſo entſteht das Gleichniß. Deshalb müſſen ſich aber auch innere geiſtige Bezüge zwiſchen dem Verglichenen kund geben, ſodaß daß Aeußere wirklich ein Widerſchein des Innern wird und dadurch die Einheit alles Lebens uns einleuchtet und unmittelbar zur Empfindung kommt. So ſagt Fingal ſchön, daß das Gedächtniß vergangener Zeiten in ſeine Seele komme, wie die Abendſonne noch einmal aus dem Gewölk auf die Haide blicke; oder die Edda:

So ſchien Schwanhilde
In meinen Sälen,
Wie ein Sonnenſtrahl
Die Seele labt.

Der Indier ſingt zu ſeiner Geliebten: Wenn du mich anſiehſt, bin ich glücklich wie Blumen, wann ſie den Thau fühlen. — Karna ſpricht in Mahabarata:

Nicht prahl' ich wie die Wolke im Herbſt, auf deren Ruf kein Regen folgt,
Ich prahle wie die Wolke im Sommer, die unter Donner die Erde netzt.

In einem bretagner Volksliede vergleicht der arme Student ſeine Geliebte mit dem Maienröslein und ſich ſelbſt mit der Nachtigal, die im Weißdornzweig ausruhen und ſchlafen will; da ſticht ſie der Dorn, daß ſie ſich auf zum Wipfel ſchwingt, und auf dem höchſten Zweig ihr holdes Lied anhebt; ſo treibt auch ihn der Schmerz der Seele zum Geſang.

Anders iſt es, wenn Sigrun in der Edda beim Wiederſehen ihres Gemahles Helgi ruft:

Nun bin ich froh
Dich wiederzufinden,
Wie die aasgierigen
Habichte Odin's,
Wenn ſie Leichen wittern
Und warmes Blut,
Oder thautriefend
Den Tag ſchimmern ſehn.

Die Schlußverſe wären paſſend, wenn das Beiwort aasgierig

nicht wäre; die Empfindung der Gattin beim Wiederſehen des Gemahls iſt eine andere als die der Geier, wenn ſie den Leichnam wittern. Sinnig und zart dagegen iſt ein bekanntes Gleichniß bei Arioſt ausgeführt:

Die reine Jungfrau gleicht der jungen Roſe;
Im Garten auf des Mutterdornes Grün
Läßt ſie in ihrem friedlich ſichern Loſe
Unangetaſtet Hirt und Heerde blühn;
Ihr huld'gen Erd' und Flut und Weſtgekoſe,
Ihr ſcheint das thauige Morgenroth zu glühn;
Verliebte Mädchen wünſchen, holde Knaben
Zum Schmuck für Bruſt und Stirne ſie zu haben.

Doch hat ſie kaum gepflückt ſich hingegeben,
Kaum wird ſie von dem Mutterbuſch entführt,
Wird auch was Erd' und Himmel ihr gegeben,
Gunſt, Schönheit, Huld nicht mehr an ihr geſpürt;
Die Blüte, der mehr Sorg' als ſelbſt dem Leben
Und als des Aug's anmuth'gem Glanz gebührt,
Läßt ſie die Jungfrau pflücken, ſchnell verſchwunden
Iſt was an ſie der Andern Herz gebunden.

Homer wendet ſeine Gleichniſſe gern an, wenn er eine Handlung oder ein beſtimmtes Glied derſelben beſonders hervorheben will; in einem Naturvorgange wiederholt erſcheint die Sache dann wie ein Allgemeingültiges; oder wenn der Sturm und Drang der That und der dargeſtellten Empfindung auch den Affect des Hörers anzuregen und die Stimmung beſchaulicher Ruhe und heiterer Betrachtung, die das Epos verlangt, aufzuheben drohte, dann malt er gerade ein Naturbild ausführlich aus, um jener ſofort wieder Raum zu geben, und wie im Epos alles Beſondere gleich den Blättern der Pflanze ein ſelbſtändiges Leben führt, ſo tritt auch das zur Vergleichung Herangezogene in plaſtiſcher Fülle und Abgeſchloſſenheit auf. Dante hebt dagegen gewöhnlich nur Einen Zug hervor, aber dieſen mit meiſterhafter Einſicht. Wie lebendig tritt uns z. B. der Dichter Sordello im Fegefeuer vors Auge: „Er redete uns nicht an, er ließ uns vorbeigehen, auf uns blickend wie ein Löwe, der ausruht.“ — Um uns die Schönheit Parcival's vor die Seele zu zaubern, vergleicht Wolfram von Eſchenbach ſeine Wunde mit rothen Blumen:

Ihm war's von manchem Eiſenmal
Wie thauige Roſen angeflogen.

„Iſt es Ruſtem oder iſt's die Sonne, die dort aus Morgenwolken bricht?" fragt Firduſi. In der Lyrik iſt das Gemüth ſo vertieft in einen Inhalt oder von ihm ſo erfüllt, daß es ihn überall erblickt, wie Byron von ſeiner Geliebten ſagt:

And where I ever turned my ey,
She rose, the morningstar of memory.

Alles wird zum Bild der Geliebten, wie dies Goethe im Weſtöſtlichen Divan herrlich in dem Lied ausſpricht: „In tauſend Formen magſt du dich verſtecken ꝛc."

Gehäufte Gleichniſſe dienen zur Verſtärkung; es iſt als ob das Gemüth ſich nicht genug thun könne, als ob nichts hinreichte es völlig auszudrücken; wie wenn Klytämneſtra bei Aeſchylos zum heimkehrenden Agamemnon ſagt:

Mit froher Seele kann ich nun aus aller Noth
Siegreich gehoben grüßen dich: der Heerde Hort,
Des Schiffes rettend Ankertau, des hohen Dachs
Grundfeſter Pfeiler, eines Vaters einzig Kind,
Ein Land dem Schiffer unverhofft emporgetaucht,
Ein blauer Frühlingsmorgen nach dem Winterſturm,
Ein ſüßer Quellſtrom für den durſt'gen Wanderer!

Oder ein und derſelbe Gegenſtand wird durch verſchiedene Gleichniſſe nach mannichfachen Seiten hervorgehoben, wie ſich Haidee über den ſchlummernden Don Juan beugt:

And she bent over him and he lay beneath
Hush'd as the babe upon its mother's breast,
Droop'd as the willow when no winds can breathe,
Lull'd like the depth of ocean when at rest,
Fair as the crowing rose of the whole wreath,
Soft as the callow cygnet in its nest.

In Calderon's Standhaftem Prinzen zeichnet Fernando's herrliche Rede das Königthum in ſeiner Würde wie in ſeiner Herrſcherpflicht durch eine ganze Reihe von Naturbildern; im Leben ein Traum ſchildert Sigismund ausführlich wie unter den Blumen die Roſe, unter den Steinen der Diamant, unter den Sternen der Morgenſtern, unter den Planeten die Sonne um des Glanzes ihrer Schönheit willen den erſten Rang behaupten, und ſagt dann zu Roſaura:

Wenn bei Planeten, Sternen, Blumen, Steinen
Stets nur die Schönſten obenan erſcheinen,
Wie kannſt du mindrem Schimmer
Dich dienſtbar zeigen, und biſt dennoch immer
Durch höhrer Anmuth Wonne
Roſ' und Demant und Morgenſtern und Sonne!

Im Volkslied wird der Dichter gewöhnlich durch einen Gegenſtand, in welchem er ein Gleichniß ſeines Zuſtandes erblickt, angeregt, um dem vollen Herzen Luft zu machen und ſeine Empfindung an jenen anzuknüpfen. So ſingt die Chineſin:

Die Waſſerlilie wächſt am See,
Sie ſteht in Blüte;
Um einen ſchönen Mann iſt weh
Mir im Gemüthe.

Oder das deutſche Mädchen ſingt:

Je höher die Glocke, je ſchöner das Geläut,
Je ferner der Liebſte, deſto größer die Freud.

Uhland ſingt:

O Tannenbaum, o Tannenbaum,
Biſt Sommer und Winter grün;
So iſt auch meine Liebe,
Die grünet immerhin.

Und Petöfi:

Es zittert ein Strauch, weil ein Vogel drauf geflogen,
Es zittert mein Herz, weil Erinnerung eingezogen.

Auch Pindar beginnt ſein erſtes Olympiſches Siegeslied:

Es iſt Waſſer das Beſte; hoch ragt wie brennendes Feuer
Sich in die Nacht erhebt, Gold in dem männerbeglückenden Reichthum;
Aber wenn du, liebes Herz,
Kämpfe ſtrebſt zu verkünden,
Blicke vor der Sonne dann
Nicht nach wärmenderem Geſtirn, das ſtrahlenhell am Tag in des Luftraumes
Oede ſteht,
Noch erhebe vor Olympia mit Geſang edlern Kampf.

Nach ſolchen Anfängen ergießt ſich dann das Gefühl weiter im Geſang, die Zunge iſt dem Dichter nun gelöſt, daß er die Geheimniſſe ſeines Herzens verkündigen kann. Einige reizende Lieder will ich noch erwähnen, die ganz in dieſer Spiegelung und Deutung des Bildes aufgehen. Das eine iſt Mörike's Jägerlied:

Zierlich iſt des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh:
Zierlicher ſchreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land.

In die Lüfte hoch ein Reiher ſteigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tauſendmal ſo hoch und ſo geſchwind
Die Gedanken treuer Liebe ſind.

Die andern ſind von Goethe: Nachgefühl (Wenn die Reben wieder blühen) und Wechſel (Auf Kieſeln im Bache da lieg' ich wie helle).

In dem Drama kommt es häufig vor, daß Gleichniß und Sache ineinander ſpielen und keines ſtreng geſondert gehalten wird. Aeſchylos ſagt:

Feſt ſteht der Entſchluß
In meiner Bruſt Schiffswerften da mit Kiel und Maſt.

Derſelbe läßt die weiſſagende Kaſſandra, nachdem ſie vor Agamemnon's Hauſe erſt vereinzelte Schreckens- und Schmerzenslaute ausgeſtoßen, dann alſo anheben:

Es ſoll von nun an unter Schleiern nicht hervor
Die Verheißung blicken gleich der neuvermählten Braut;
Ein heller Frühwind wird ſie wach, dahinzuwehn
Gen Sonnenaufgang, und es rauſcht wie Meeresflut
Bei dieſer Blutſchuld erſtem Strahl gewaltiger
Empor!

Schiller's Don Cäſar antwortet ſeiner Mutter auf die Frage nach dem Namen ſeiner Braut:

Fragt man,
Woher der Sonne Himmelsfeuer flamme?
Die alle Welt verklärt, erklärt ſich ſelbſt;
Ihr Licht bezeugt daß ſie vom Lichte ſtamme.
Ins klare Auge ſah ich meiner Braut,
Ins Herz des Herzens hab' ich ihr geſchaut,
Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Dies führt dann zur Metapher, welche Sinn und Bild nicht mehr ſcheidet, ſondern das Bild ſtatt der Sache ſetzt. So nennt Shakſpere den Schlaf das Bad der ſauern Lebensmüh, den Entwirrer des verworrenen Sorgenknäuels; ſo ſagt Wallenſtein:

„Nacht muß es ſein wo Friedlands Sterne ſtrahlen"; ſo Taſſo: „Beſchränkt der Rand des Bechers einen Wein, der brauſend wallt und ſchäumend überſchwillt?" So ſprach Perikles am Grabe vieler in einer Schlacht gefallenen Jünglinge: daß dem Jahr ſein Frühling genommen ſei.

Die Metapher verſinnlicht das Geiſtige, ſie ſpricht von der Wolke des Grams, vom Sturm des Zorns, vom Lenz der Liebe; ſie vergeiſtigt das Sinnliche und redet von zornigen Fluten und lachenden Fluren. Dieſe letztere Weiſe iſt beſonders eine Eigenheit Nikolaus Lenau's; z. B.:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düſtre Wolke dort, ſo bang, ſo ſchwer.

Hier gilt es daß der Dichter im Bild bleibe, daß er nicht aus dem metaphoriſchen Ausdruck in den eigentlichen verfalle und etwa das Lebenslicht verkürze, ſtatt ausblaſe, oder daß er nicht in ein anderes Bild falle, wie jener Tiſchredner, welcher einen Patrioten als den Mann pries deſſen Mund ſtets die Einheit Deutſchlands im Auge habe. „Nachdem wir an den Rand des Bettelſtabes gebracht worden," ſagte ein Anderer, „müſſen wir es machen wie Themiſtokles, die Schiffe hinter uns verbrennen, und frei ins offene Meer hinausſteuern!" — Solche Verſtöße heißen Katachreſen. Aber es iſt keine Katachreſe, wenn Dante in einem finſtern Kreis der Hölle ſagt daß dort die Sonne ſchweigt, oder ihn ſtumm von allem Lichte nennt; denn die Analogie der Empfindung von Luft- und Aetherwellen als Schall und Licht ward früh geahnt, und es iſt ein alter Glaube daß das Licht töne, was ſchon die Memnonſäule andeutet; wir reden von Farbentönen wie von der Färbung eines Tons, und Goethe ſagt im Fauſt:

Tönend wird für Geiſterohren
Schon der neue Tag geboren;
Welch Getöſe bringt das Licht!

Den Aegyptern ward Alles auf der Stelle feſt, und jede Vorſtellung erſtarrte zu Stein; ſchien ihnen einen Augenblick die Säule mit dem Capitäl gleich einem Blumenſtengel mit ſeiner Knospe oder Blüte, ſo machten ſie dieſelbe ſofort nach dieſem Schema ohne zu erwägen wie wenig ſich ſolche Naturform für das Tragen eines laſtenden Gebälkes und Daches eignet; ihre Phantaſie war architektoniſch und plaſtiſch ohne viel Bewegung, die der Hebräer dagegen voll Bewegung, aber in dieſer ſo befangen daß es im

ſorteilenden Fluſſe der Empfindung nirgends zu recht ruhigem Beſtehen kommt, ſodaß die Plaſtik ihnen als eigene Kunſt fehlt, und auch ihre Poeſie mit intenſiver Gewalt wol einzelne Züge der Dinge lebendig hervorhebt, wie ſie gerade das Gefühl verlangt, kein einziges Bild aber zu allſeitiger Anſchaulichkeit ausmalt, ſondern von einem zum andern abſpringt. So ſingt Jeſaias von Babels König:

Hinabgebeugt zu den Todten iſt dein Stolz,
Herabgeſtimmt deiner Harfen Siegeston.

Wie biſt du gefallen vom Himmel, du ſchöner Morgenſtern,
Biſt hin zur Erde geworfen, der Völker niederwarf.

Hier iſt im Nachſatz das Bild des Sternes vergeſſen, und der Mann ſelbſt der die Völker bezwungen hatte, tritt wieder ein, wie er in der vorhergehenden Strophe geſchildert war. So weiſſagt Jeſaias vom Meſſias als einem Zweig aus Iſai's Stamm, und fällt ſogleich aus dem Bilde wenn er hinzuſetzt, daß die Weisheit Gottes auf ihm ruhn, ſein Athem in der Furcht des Herrn ſein werde. Die Innerlichkeit der Empfindung, die Erregung der Seele treibt ihn von Bild zu Bild, es kommt ihm nicht auf eine äußere Veranſchaulichung, ſondern auf die ſcharfe Ausprägung des Gedankens als ſolchen an. Man vergleiche hierzu Tieck's feine Bemerkungen über Macbeth's Monolog vor Duncan's Ermordung: Die Unruhe der Leidenſchaft wird eben dadurch in der Rede ſelbſt abgeſpiegelt daß ein Bild das andere verdrängt, eins in das andere übergeht, und ſo das Gemüth ſich in ſich ſelbſt verwirrt. Bei ruhigen Schilderungen verlangt aber auch die üppige Bilderfülle und Bilderpracht der Orientalen daß der Dichter das einmal Begonnene feſthält und mit Entſprechendem verbindet. Kommt der Tag als goldmähniger Morgenlöwe, dann iſt die Nacht die dunkelaugige Gazelle, die vor ihm flieht; ſind Locken Wolken, ſo glänzt das Auge zwiſchen ihnen gleich dem Mond, und iſt das Geſicht der Tag, ſo glänzt es aus der Nacht der Locken. Wenn im arabiſchen Hohen Lied der Liebe Ibn Ol Faridh ſingt:

Mich tränkt mit Liebeswein des vollen Auges Hand,

um die Sonnenſtrahlen zu bezeichnen, deren Wärme er genießt, ſo iſt die Sonne als des Tages Auge ein ſchönes Bild, aber es iſt mit Unverträglichem zuſammengejocht.

Wie ſchön bleibt dagegen Goethe im Bilde, wenn er im zweiten Theile des Fauſt von der badenden Leda ſagt:

Sie ſetzt den Fuß in das durchſichtige Helle,
Des edeln Körpers holde Lebensflamme
Kühlt ſich im ſchmiegſamen Kryſtall der Welle.

Der Dichter will mit dem Bilde zugleich die Anſchauung erfüllen, das Gemüth beleben; er wird alſo widerwärtige Vorſtellungen nicht erregen, wenn er nicht unſern Abſcheu wachrufen will, ſondern vielmehr ſtets das Bild der Stimmung der Seele entſprechen laſſen. Wenn Furius im Ernſt ſagt daß Jupiter die Alpen mit grauem Schnee beſpucke, ſo wendet dies Horaz mit Recht ſatiriſch gegen ihn und ſchreibt Furius ſtatt Jupiter:

Furius hibernas cana nive conspuit alpes.

Ich erinnere hierbei an eine ſchöne Stelle in Yorik's empfindſamer Reiſe; Sterne erzählt von Paris: „Als der Barbier kam, verſchmähte er ſchlechterdings mit meinen Locken etwas zu thun zu haben; ſie waren über oder unter ſeiner Kunſt, ich hatte nichts zu thun als eine Perrüke von ihm ſelbſt zu nehmen. — Aber ich fürchte, Freund, ſie wird nicht Stand halten. — Sie mögen ſie, antwortete er, in den Ocean tauchen, und ſie wird ſtehen. — Da dachte ich: auf welch hoher Stufe ſteht doch Alles in dieſer Stadt! Der höchſte Flug der Ideen eines engliſchen Perrükenmachers hätte ſich nicht weiter erhoben als zu: Taucht ſie in einen Eimer Waſſer. Welcher Unterſchied! Es iſt wie zwiſchen Zeit und Ewigkeit. Aber der franzöſiſche Ausdruck nimmt den Mund voller als ſein Gehalt iſt, ſeine Größe beruht mehr im Wort als in der Sache. Ohne Zweifel der Ocean erfüllt das Gemüth mit weitausgreifenden Vorſtellungen, aber Paris iſt ſo weit im Binnenland daß ich nicht gleich Extrapoſt nehmen kann auf hundert Stunden Wegs um die Probe zu machen, und ſo meinte der pariſer Friſeur eigentlich nichts. Ein Eimer Waſſer neben das tiefe große Weltmeer geſtellt macht freilich eine traurige Figur in der Sprache, aber er hat einen Vortheil, er iſt in der nächſten Küche, und man kann in einem Augenblick ohne große Mühe die Locke erproben."

In der Ueberhäufung mit Bildern und Gleichniſſen hebt eins den Eindruck des andern auf, oder das Ganze wird in verſchnörkelten Zierath aufgelöſt, wie im Rococoſtil; Shakſpere läßt ihn durch Falſtaff verſpotten in der parodirenden Rede, die dieſer im

Namen des Königs an Prinz Heinrich hält: „Wiewol die Kamille je mehr ſie getreten wird um ſo ſchneller wächſt, ſo wird doch die Jugend je mehr man ſie verſchwendet um ſo ſchneller abgenutzt. Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Schulſchwänzer werden und Brombeeren naſchen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel ſchneiden? Eine wohl aufzuwerfende Frage.“ Wolfram von Eſchenbach meint ſeine Eingangsbetrachtung werde an dem Sinn der Menge vorbeihuſchen wie ein ſchellentragender Haſe, und dieſen unglücklichen Haſen ſchießt dann Gottfried von Strasburg, wenn er im Triſtan den Tanz mit den Haſen auf der Worthaide verſchmäht.

Das Bild macht den Gedanken für die Anſchauung lebendig und iſt daher echt poetiſch; mehr rhetoriſch ſind die Figuren, welche den Gedanken durch beſtimmte Formen der Stellung und Wendung der Worte für den Verſtand oder die Empfindung eindringlicher machen. Das Bild, ſagt Gottſchall richtig, geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus ſeinem Pathos hervor; ſie iſt ein Schema der Rede, in welchem ſich ein Gefühl oder ein Gedanke kryſtalliſirt. Der Art ſind Ausrufungen, Fragen, Anreden, anhäufende Wiederholung eines Wortes oder Satzes auf welchen der Nachdruck liegt, oder die Hyperbel, in welcher die ſubjective Erregung das objective Maß der Dinge übertreibt, die Klimax, welche einen Gedanken, einen Affect in ſtufenweiſer Verſtärkung des Ausdrucks ſteigert, oder das Paradoxon und Oxymoron, das ſcheinbar Widerſprechendes in der tieferen Einheit zuſammenfaßt, die Antitheſe, welche den Gegenſatz im Gedanken auch in der Stellung der Worte hervorhebt. Gottſchall ſagt von dieſer ſie erfordere eine ſymmetriſche Anordnung der entgegenſtehenden Beſtimmungen, ſodaß der Gedanke wie ein Blitz durch eine Voltaiſche Säule regelmäßig gepaarter polarer Beſtimmungen durchzuckt, z. B.

Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume ſtoßen ſich die Sachen.

Er ſagt von Schiller: „Eine galvaniſche Kette blitzender Gegenſätze geht durch alle ſeine Werke, und auf ihnen vorzugsweiſe beruht die elektriſirende Wirkung ſeiner Sprache“ — und conſtruirt daraus den Organismus des Schiller'ſchen Geiſtes: „Ein Dichter der in Antitheſen dichtet, wird ebenſo glänzend wie ſcharf, ebenſo feurig wie ſchlagend erſcheinen; aber er wird nicht zur plaſtiſchen Harmonie durchdringen; er wird ſich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erſcheinung verſenken, er wird immer reflectirend die

gegenſeitigen Beziehungen der Dinge ins Auge faſſen; er wird mehr ein Poet des Gedankens als der Anſchauung, mehr ein dramatiſcher und lyriſcher als ein epiſcher Dichter, und in der Lyrik ſelbſt wieder mehr Elegiker als Liederſchöpfer ſein."

Das Wort als Klang wird muſikalich behandelt im Vers. Wie das Kunſtwerk von Einer Grundſtimmung getragen wird, wie Eine Idee es beſeelt, ſo verbreitet ſich auch ein einheitliches Geſetz über die ganze Bewegung der Sprache und führt zu einem beſtändigen Rhythmus, der alles Mannichfaltige in ſich hegt und gleich dem gemeinſamen Licht, der gemeinſamen Luft alle Geſtalten umfließt, gleich dem allgemeinen Schickſal alles Beſondere beherrſcht. Ferner kommt durch den Vers die äußere Erſcheinung des Gedichts zu der Geſchloſſenheit und gediegenen Beſtimmtheit welche die Kunſt verlangt, jedes Wort erhält ſeine unverrückbare Stelle, und es gilt nicht mehr für ſich, ſondern durch ſeine Stellung und Bedeutung im Ganzen, gerade wie die einzelnen Striche und Punkte in dem Umriſſe eines Bildes; die Silben ſchließen ſich nach einem vorgeſchriebenen Gang aneinander, und es bleibt nichts Gleichgültiges, Müßiges, Unbeachtetes, ſondern alles wirkt zu Ganzen.

Muſikaliſch gliedern ſich die Silben gleich den Tönen zunächſt als Längen und Kürzen, und die Dauer des Verweilens auf ihnen wird beſtimmt entweder durch den Accent, durch den Nachdruck welchen man auf das inhaltlich Bedeutende legt, oder durch die Zeit welche man phyſiſch auf ihre Ausſprache verwenden muß, das heißt das Zuſammentreffen mehrerer Conſonanten, die Poſition, fordert da ein längeres Verweilen, bildet auch da eine Länge, wo dem Sinne nach die Rede raſch vorübereilen würde. Dieſes mehr äußerliche Princip hat die griechiſche und lateiniſche, jenes mehr innerliche die deutſche Poeſie durchgeführt; wir meſſen eigentlich nicht, ſondern wir wägen die Silben, und unſere urſprüngliche Dichtung weiß auch nichts von Längen und Kürzen, ſondern von Hebungen und Senkungen. Die Hebung oder die Länge iſt das Bedeutende und Charakteriſirende im Vers; bewegt er ſich zu ihr hin, ſo haben wir eine aufſteigende, geht er von ihr aus, eine abſinkende Weiſe des Tonfalls, den Jambus oder Trochäus, ⏑ – oder – ⏑; zwei Kürzen vor der Länge, zwei Kürzen hinter derſelben verſtärken oder beſchleunigen dieſe Bewegung im Anapäſt (⏑⏑–) und Daktylus (–⏑⏑). Der Jambus iſt darum der Vers des Strebens, des Dranges nach einem Ziel, der Vers der That, des Dramas; der trochäiſche Charakter im Wechſel

zwiſchen dem ruhigen Spondäus und flüchtigen Daktylus iſt beſchaulicher Art und eignet ſich darum vorzugsweiſe für die Poeſie der Anſchauung, für das Epos. Die Griechen haben aus ſechs aufſteigenden oder ſechs abſinkenden Versfüßen ihren dramatiſchen und epiſchen Vers gebildet.

Das taktmäßige Zuſammentreffen der Wortenden mit den einzelnen Versenden würde leiermäßig werden:

Ich ging einmal geſchwind allein ins Feld hinaus,

oder

Viele Sterbliche folgen ihren ſinnlichen Lüſten.

Darum ſchlingt man durch die Worte die verſchiedenen einzelnen Jamben und Daktylen ineinander und ſcheidet dann wieder dieſelben dadurch daß ein Wortende, ja ein Ruhepunkt der Rede mitten in den Vers hineinfällt. So entſteht ein Kampf zweier Principien, der Worte und Versfüße, und die Cäſur zeigt dieſen Kampf auf der Spitze, während am Ende die Auflöſung und das Zuſammentreffen von beiden erfolgt. So gewinnen wir Mannichfaltigkeit der Bewegung im Vers, ein Auf- und Abwogen im Herameter wie im jambiſchen Trimeter. Der erſte Vers der Ilias zum Beiſpiel hat das Schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

aber nach den Wortenden ändert ſich ſein Gang auf folgende Weiſe:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

das heißt ein Abſinken, dann ein Verſuch zum Aufſchwung, der aber wieder fällt, dann ein Jambus der ſich auf der Höhe hält, indem er auf einen Ruhepunkt trifft, eine Erhebung zum Choriamb, in dem die abſinkende Bewegung des Daktylus ſich wieder zur urſprünglichen Höhe emporarbeitet, und endlich noch ein flüchtiges Emporeilen vor der Ruhe und Senkung des Ausganges:

Μῆνιν ἄειδε θεά Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

In den Homeriſchen Herametern iſt ein herrliches Ineinanderwogen und Verſchmelzen der ſtreitenden Elemente, während dieſelben bei Virgil ſcharf aufeinander prallen und oft wahrhaft ſich abſtoßen. Der Virgiliſche Vers gleicht einem Fluß der ſich an Klippen bricht, während der Homeriſche ſein Bild am Wellenſchlage des Meeres hat; jener iſt ein Roß das der geharniſchte Reiter zugleich ſpornt und zügelnd zuſammenfaßt, dieſer ein Roß das mit wallender Mähne frei nach eigener Luſt über die Haide ſprengt. Bei Virgil ſteigt gewöhnlich die erſte Vershälfte anapäſtiſch empor und die zweite ſinkt daktyliſch herab.

Die Cäſur im Jambus gibt der zweiten Vershälfte das trochäiſche Gepräge:

⏑–⏑–⏑ –⏑–⏑–⏑–

Nicht mitzuhaſſen, mitzulieben bin ich da. —
Sein oder Nichtſein das iſt hier die Frage.

Die Stimme ſteigt bis zur zweiten Hebung und ſenkt ſich von da bis zum Ende, wo ſie in kraftvollem Schluß ſich zuſammenfaßt, wie im alten Trimeter, oder in weiterer Erwartung verklingt, wie in unſerm Fünffüßler mit der Nachſchlagſilbe. Die Länge allein ſchließt ab, während die Kürze ins Unbeſtimmte hinaustönt. „Heinrich! Heinrich!“ verhallt der erſte Theil des Fauſt; „das Ewigweibliche zieht uns hinan!“ da findet der zweite Theil Frieden und Ruhe. Wir verlaſſen den Taſſo mit einem ungewiſſen Blick in die Ferne und in die Zukunft, und der letzte Vers hat den weiblichen Ausgang:

So klammert ſich der Schiffer endlich noch
Am Felſen feſt, an dem er ſcheitern ſollte.

Die Iphigenia ſchließt in reiner Befriedigung mit dem kraftvollen Klang: Lebt wohl!

Durch die Cäſuren erreicht die Poeſie ein Aehnliches wie die Muſik durch Verſchleierung des Taktes, wenn die Noten auf welche dieſer den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend ſind als andere die an zweiter oder dritter Stelle ſtehen; die Gleichförmigkeit des Zeitmaßes in ſeiner Wiederkehr und die dem Gang unſerer Gefühle entſprechende Tonfolge ſind beide vorhanden, aber indem ſie häufig nicht zuſammentreffen, ſpannen ſie zugleich, obwol ſie für ſich befriedigen, das Gemüth auf eine Löſung ihres Unterſchiedes, es iſt wie wenn der Septimenaccord auf der Baſis des einträchtigen Zuſammenklanges noch eine minder harmoniſche Note mitertönen läßt und dadurch die Sehnſucht nach der vollen Harmonie erweckt, zu der er hinleitet. Töne und Worte ſchließen ſich nach eigenem Sinn aneinander um Gefühl und Gedanken kund zu thun, aber gleich dem Geſetz des allgemeinen Schickſals regelt der Takt ihren Rhythmus, und das Spiel ihrer Freiheit ſchlingt ſich um und durch daſſelbe hin, den Widerſtreit am Ende zu voller Uebereinſtimmung verſöhnend, wenn der ganze Vers dann zugleich einen Gedanken oder ein Bild abgeſchloſſen ausſpricht. So räth Peleus dem Achilleus:

Immer der Erſte zu ſein und vorzuſtreben den Andern;

ſo ſagt Goethe:

Das Einfachſchöne wird der Kenner loben,
Verziertes aber ſagt der Menge zu;

ſo Schiller:

Die Weltgeſchichte iſt das Weltgericht;

oder Sophokles:

Sobald der Tag mit weißen Roſſen glänzend naht.

Aber ſelbſt dies würde ermüden, wenn nicht häufig auch der Gedanke aus einem Vers in den andern ſich fortſetzte, innerhalb des zweiten dann ſein Ziel fände, und in der Mitte oder gegen das Ende des Verſes nun ein neuer Inhalt begönne und ſich weiter entwickelte. Auf dieſe Art wiederholt ſich dann in Versgruppen die freie Schönheit des einzelnen Verſes, und unſere Erwartung wird geſpannt und befriedigt.

Ein Weiteres iſt nun die Verbindung mehrerer verſchiedener Verſe zu einer Strophe. Wir betrachten zuerſt das elegiſche Diſtichon, welches Schiller treffend bezeichnet:

Im Herameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule,
Im Pentameter drauf fällt ſie melodiſch herab.

Die zweite Zeile als Herameter würde heißen:

Im Pentameter drauf da fällt ſie melodiſch herunter.

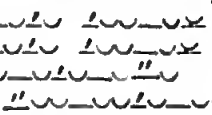
Da aber nach der männlichen Cäſur in der Mitte des Verſes die nun erwartete accentloſe Länge, die zu dem folgenden Theile hinanſtreben und ihm eine aufwärtsgehende Richtung geben würde, ganz ausfällt und durch eine Pauſe erſetzt wird, ſo gewinnt die zweite Vershälfte den abwärts gewandten Gang, und der Vers findet dadurch Ruhe daß er die letzte Kürze abwirft und mit einer betonten Länge befriedigend ſchließt.

Das ſapphiſche Versmaß drückt eine innere Beſeligung, eine heiter bewegte Seelenſtimmung aus; es iſt beſchaulicher Art, der ruhige Fluß der Trochäen wird einmal durch den Daktylus beſchleunigt, und tritt im Daktylus eine Cäſur ein, was aber nicht nöthig iſt, ſo gewinnt die zweite Vershälfte für einen Augenblick eine jambiſche Färbung, die aber durch die Senkung in der Kürze am Ende gemildert wird. Horaz hat durch die ſtehende männliche Cäſur den ſanften Gang des Verſes zerriſſen und durch die vielen Spondäen ſtatt der Trochäen denſelben ſchwerfällig gemacht,

auch seine Weise für die Darstellung von Dingen angewendet die mit der in ihm ausgeprägten Stimmung gar nicht harmoniren. Es paßt für die Ode: Integer vitae, aber für die Schilderung Pindarischen Hymnenschwungs oder für Ueberschwemmungsgemälde ist es ungeeignet. Anders ist es mit folgendem Naturbild:

Warmes Purpurlicht aus der Himmelsbläue
Schimmernd im metallenen Meeresspiegel
Wiegt sich auf verhallenden Glockentönen:
Ave Maria!

Die alkäische Strophe ist ein stürmisches Auf- und Abwogen; zwei Jamben mit einer Nachschlagsilbe steigen empor, zwei Daktylen senken den Ton wieder herab: dies wiederholt sich, dann verdoppelt sich im dritten Vers das Anstreben, um im vierten einem ebenfalls verdoppelten, erst daktylisch raschen, dann trochäisch langsamen Abschwung Raum zu geben: der dritte und vierte Vers sind also eine Erweiterung der ersten und zweiten Hälfte des ersten; das Schema ist bekanntlich das folgende:



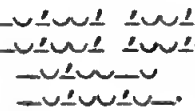
Da die Schlußsilbe des ersten und zweiten Verses auch eine Länge sein kann, oder auch als Kürze im Unterschied von der vorletzten Silbe einen halben Accent hat, so hemmt sie den absinkenden Gang, indem sie sich gegen denselben stemmt, und gibt dem Verse seinen Halt.

Das Metrum war also ganz geeignet für die gewaltigen Gefühlsausbrüche des Dichters der es erfand; es bot sich dem musikalischen Sinne seines Genius dar, wenn er das im Sturm der Revolution auf dem brausenden Meer auf- und abgeschleuderte Staatsschiff in seinem Gesang begrüßte. Sehr gut wendet es auch Klopstock an in einer Ode an den Erlöser, die also beginnt:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn; wer bin ich,
Daß ich mich auch in den Jubel dränge?

Treten zwischen zwei Längen eine oder mehrere Kürzen (– ⏑ – oder – ⏑ ⏑ –), so erhebt sich der Ton selbst wieder auf die Höhe seines Ausgangspunktes, der Vers schwingt sich wie im Tanze um sich selbst herum, und der Tanz der Glykoneen oder des äoli-

ſchen Versmaßes eignet ſich darum für den Ausdruck heiterer Bewegung und friſcher Lebensluſt.



Schön iſt, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren zerſtreut, ſchöner ein froh Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Mannichfaltiger und großartiger ſind Pindar's Maße. Er bildet Reihen von Daktylen, Jamben oder Trochäen, und gibt den letztern den leichtern oder ſchwerern Gang indem er ſie entweder rein hält oder mit Spondäen vertauſcht; er zügelt in den erhabenen doriſchen Hymnen den Schwung und raſchen Flug der Daktylen und Choriamben durch ſolche ruhig gewichtige mit ihnen wechſelnde Spondäen, oder gibt der lydiſchen Weiſe die ſchnelle daktyliſche Bewegung und durch den ſich um ſich ſelbſt ſchwingenden Creticus und durch Trochäen eine leichthinfließende Grazie, „im holden Glück ſchwebende Reigen führend."

Pindar wiederholt das Metrum der Strophe in der Antiſtrophe, und fügt ihr in verwandtem Ton eine Epode als Abſchluß hinzu; wir haben hier in Satz, Gegenſatz und Vermittelung eine Dreigliedrigkeit, die von der griechiſchen wie von der mittelalterlich deutſchen Lyrik in unbewußter Uebereinſtimmung angewandt, auch von Goethe mit unbewußter Zweckmäßigkeit vielfach bewahrt wurde. Was Pindar nämlich und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antiſtrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten ihnen ungleichen Beſtandſtückes, das erzielen Alkäos ſo gut wie Walther von der Vogelweide, deutſche Volkslieder ſo gut wie Petrarkiſche Canzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutſchland Stollen, der ungleiche heißt Abgeſang; die Meiſterſänger haben dieſe wieder zu großen Einzelſtrophen erweitert. In der alkäiſchen Strophe ſind die beiden erſten Zeilen einander gleich, die zweite alſo die Wiederholung der erſten; die dritte und vierte gehören zuſammen, ſie ſind die geſteigerte Entwickelung jener beiden. Schon daraus daß bei den Alten hier und da ein Wort aus der dritten Zeile der ſapphiſchen Strophe in die vierte hinüberreicht, iſt die Zuſammengehörigkeit

beider als eines andern dritten zu den gleichen beiden ersten Versen auch hier ersichtlich. Jakob Grimm, der in der Abhandlung über den deutschen Meistergesang dies Gesetz der Dreigliedrigkeit im Bau der Minnelieder entdeckte, hat dieselbe schön durch ein Kleeblatt symbolisirt und daran erinnert wie die Bildung eines Ganzen meistens sich durch einen ungleichen Theil vollendet, oder wie der Schlußstein im Gewölbe eine ungleiche Zahl macht. Im folgenden Volkslied bestehen die Stollen jedesmal aus zwei Zeilen, der Abgesang hat deren drei:

Wo zwei treue Freunde sind
die einander kennen,
Sonn'- und Mond begegnen sich
ehe sie sich trennen;
Doch viel größer ist der Schmerz,
wenn ein treuverliebtes Herz
in die Fremde ziehet.

In Goethe's Gott und die Bajadere bestehen die beiden ersten Theile aus vier trochäischen Versen, der dritte Theil hat drei daktylische Verse mit Vorschlägen, und es ist sinnig und feingefühlt daß hier wie in der Braut von Korinth die Schlußzeile durch den Reim an die Stollen geknüpft ist.

Durch den Rhythmus drückt endlich der Dichter nicht blos die Stimmung seiner Seele und das gehemmtere oder beschleunigtere Auf- und Abwogen seiner Gefühle aus, sondern er vermag auch durch den Klang der Worte und durch den Tonfall der Silben in nachahmender Weise das Bild, welches er zeichnet, musikalisch abzuschatten. Die Araber sagen die beste Beschreibung sei die in welcher das Ohr zum Auge umgewandelt wird. Von alters her citirt man den Vers der Odyssee, welcher den herabrollenden Stein des Sisyphos schildert:

ἀποστρέψασκε κραταιΐς
αὖτις· ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

Voß bringt fremde Elemente überladend hinzu:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Einfacher malt Schlegel's treuere Uebersetzung die schnelle Bewegung:

Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Steinblock.

Aber es fehlt das Hüpfende, das in den griechischen Amphibrachen (⏑–⏑) ἔπειτα πέδονδε liegt, an die dann das rasche Auslaufen

des Steins in dem daktylischen κυλίνδετο sich anschließt, was Voß und Schlegel übersahen. Wiedasch übersetzte:

Mit Gewalt dann schlug ihm die Last um,
Und zu dem Grunde hinunter entrollt' ihm der tückische Felsblock.

Er nahm dann meinen Vorschlag auf:

Wieder zum Grunde hinunter entrollete tückisch der Felsblock.

Aus Aeschylos und Pindar geben wir einige Beispiele. Minckwitz, der selbst eine Schrift über rhythmische Malerei verfaßt hat, übersetzt vortrefflich einen Chorgesang der Perser:

Es verhing Moira den Persern, die hochwaltende Lenkerin, urzeitliche Satzung:
Sich an burgschleifendem Krieg stets
Und an roßtobendem Schlachttanz zu erfreun und an stolzer Städte Fall.

Es erhob muthig das Auge sich auch, trauend dem leichten Geflecht schwankenden Tauwerks,
Und dem volktragenden Bretschiff,
Zu des weitbahnigen sturmwallenden Meeres umschäumtem Wogenhain.

Da tritt namentlich am Schluß das weite rauschende Weltmeer lebendig vor unsere Seele.

Vom Ausbruch des Aetna heißt es bei Pindar nach Thiersch:

Dann trägt bei der Nacht Umdunkelung
Entschleuderte Felsen die rothe Flamme weit auf der Meerflut Ebnen hinaus mit Gekrach.

Von der Geburt der Pallas:

Einst da durch Hephästos' Anschlag
Unter dem ehernen Beile sich von des Zeus Haupt stürmend Athene erhob,
Und im Aufschwunge des Schlachtengeschreis Machtruf begann;
Uranos bebt schauernd ihr sammt Mutter Gäa.

Gleich trefflich gibt Thiersch eine dritte Stelle wieder:

Enikeus wie er die Hand kreiste mit dem Stein, schleudert' er den Wurf jenseit allen und lautes Getös
Entbrannt' unter dem Gewühl; aber sanft
Umfing des Monds holder Blick
Mit Glanz füllend die Abendflur.

Hieran schließe ich eine Stelle aus Platen's Hymnen. Er preist die heilige Laute des Orpheus, welche Wolf und Leuen besänftigt, und fährt dann fort:

Auf dem Zweig saß ruhig der Aar, und die Ceder
Beugte voll Sehnsucht zu dem Sänger herab
Ihr im Luftraum schwelgendes Haupt,
Während seinem Ton sich sanft aufblätterten bebende Rosen.

Dante malt sein erschrecktes Niederstürzen in der Hölle:

E caddi come corpo morto cade.

Tasso malt das Dröhnen der Höllendromete:

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba.

Eine Klopstock'sche Ode schließt:

Immer steigender hebst, Woge, du dich!
Ach die letzte, letzte bist du! Das Schiff geht unter,
Und den Todtengesang heult dumpf fort
Auf dem großen immer offenen Grabe der Sturm.

In der Ode die den Eislauf besingt sehen wir wie wechselnd die Füße im Schwung kraftvoll ausgreifen und dann zusammenkommen um ruhig dahinzugleiten.

Wir haben in unserer Sprache durchweg die logische Betonung; da wo die Wurzel und Stammsilbe des Worts den Gedanken ursprünglich bezeichnet, liegt auch der Accent unserer Aussprache; über die Nebenbeziehungen gehen wir rascher weg, können aber auch sie accentuiren, wenn wir sie aus besonderer Rücksicht hervorheben wollen; vom geistigen Gehalt hängt einzig die Betonung ab, im Verse wie in der Prosa, der Vers ordnet nur den Wechsel der dem Sinne nach accentuirten Silben zu kunstvollem Rhythmus. Anders war es im Griechischen der Fall; dort finden wir eine andere Betonungsweise in der Poesie als in der Prosa, die Dichtkunst kehrt sich nicht an die Aussprachweise des gewöhnlichen Lebens, sondern unterscheidet lange und kurze Silben im Verhältniß von 1:2, je nachdem der Vocal gedehnt oder geschärft ausgesprochen wird, und das Zusammentreffen von Consonanten am Ende und Anfang zweier Silben macht die erste auch lang, weil dadurch einige Zeit vor dem Hörbarwerden des zweiten Vocals durch die Bildung der Consonantlaute in Anspruch genommen wird. Soviel ich weiß hat Max Rieger in der Darstellung der mittelhochdeutschen Verskunst des Volksepos, die der Kudrun von Plönnies angefügt ist, dies Räthsel zuerst völlig gelöst.

Rieger sagt: „Je näher eine Sprache ihrem Ursprunge steht, je durchsichtiger ihre unzerrüttete Formenbildung ist, je klarer überall

lautlicher Stoff und Bedeutung der Wurzeln gefühlt wird, je lebhafter bei Bezeichnung eines Begriffs durch ein Wort Verstand und Einbildungskraft arbeiten, desto zwingender, so sollte man denken, muß die Naturnothwendigkeit der logischen Betonung sich äußern. Auch hat sich diese in zahlreichen einfachen Begriffswörtern und Flexionen des Griechischen jederzeit erhalten; aber das musikalisch-phonetische Bedürfniß steht in dieser Sprache, soweit wir ihre Entwickelung überschauen können, im Widerspruche zu der logischen Betonung, und hat ein Gesetz hervorgerufen, das dieser eine unübersteigliche Schranke entgegenschiebt, das Gesetz wonach der Hochton eines Wortes nicht weiter als um zwei Silben von der letzten entfernt sein darf. Die Ursache dieser Beschränkung ist leicht einzusehen. Die der hochbetonten Silbe eines Wortes nachfolgenden Silben werden nämlich nicht in der Art ihr untergeordnet daß sie untereinander an Tonstärke gleich sind, sondern unter ihnen selbst ist der Ton wieder abgestumpft. Denn die Betonung, durch welche allein eine innere Verbindung der einzelnen Silben zur Rede hervorgebracht wird, ist ein so tiefes und dringendes Bedürfniß unserer Rede, daß wir nur mit Mühe zwei aufeinanderfolgende Silben in derselben Tonstärke aussprechen können; wer natürlich und unbefangen ausspricht, wird immer die eine der andern unterordnen. In Wanderer sind die beiden letzten Silben der hochbetonten ersten untergeordnet, aber man hört sehr deutlich wie auch unter ihnen die dritte ein Uebergewicht über die zweite hat. Das Wort hat
1 2 1 2 3
also zwei Tonstufen: Wanderer. In vervielfältigen unterscheidet man drei Tonstufen über den unbetonten Silben. Je mehr Tonstufen aber dem Hochtone folgen, desto kräftiger muß dieser hervorgehoben werden um seine Geltung zu behaupten; in 1 Abend-
2 3
dämmerung bedarf es eines ungleich größern Kraftaufwandes als in Abend. Das zartere griechische Ohr fühlte sich in solchen Fällen, die bei der Menge vielsilbiger Wörter sehr häufig waren, durch das Gewaltsame der Betonung beleidigt, wie wenn in
1 2 3 4
νεφεληγερετα die höchste Tonstufe über drei andere zu erheben war. Durch diesen Uebelstand bewogen schob man den Hochton so weit vor daß sein Uebergewicht auch am Schlusse des Wortes noch mit Bequemlichkeit merkbar gemacht werden konnte. So

wird in λαμβανομεν (1 2 3) der logiſche Hochton der Stammſilbe der Schwierigkeit ihm zwei Tonſtufen unterzuordnen aufgeopfert, und die zweite Silbe hochbetont, die nur eine folgende Tonſtufe zu überwiegen hat: λαμβάνομεν. Dieſe Fähigkeit aber ihren Ton bis ans Ende des Wortes wirken zu laſſen und dadurch ſeinen Hochton zu bilden ward auch höchſtens noch der drittletzten Silbe zugeſtanden, und auch dieſer nur wenn die letzte kurz iſt; iſt dieſelbe lang, ſo hätte ihr Ton zu vielen materiellen Nachdruck um einen Hochton auf der drittletzten Silbe nicht zu übertäuben. Die aſiatiſchen Aeoler nun hielten, ſoweit dies Geſetz es erlaubte, an der logiſchen Betonung feſt; in den übrigen Dialekten gewann dagegen eine förmliche Neigung den Hochton nach dem Ende des Wortes vorzuſchieben, großen Einfluß. Hatte ein muſikaliſches Bedürfniß einen ſo großen Sieg über die logiſche Betonung, ſo konnte dieſe begreiflicherweiſe um ſo leichter einem bloſen muſikaliſchen Reize aufgeopfert werden. Denn nur ein ſolcher, der Reiz eines lebhaften andringenden Rhythmus, konnte bewirken daß ſtatt der logiſchen Betonung ἄγαθος, κάκος, die ſich bei den aſiatiſchen Aeolern erhielt, ἀγαθός, κακός üblich ward."

Eine Ausnahme im Deutſchen, lebéndig ſtatt lébendig, zeigt uns im Beiſpiel was bei den Griechen Regel geworden iſt; ich möchte dem Grunde der leichtern Ausſprache und des größern Wohlklanges, den Rieger anführt, indeß doch noch einen logiſchen anreihen. Die mannichfaltigen Beziehungen des Geſchlechts, des Caſus, der Zahl, der Lage, der Zeit geben wir durch Artikel, Präpoſitionen, Hülfszeitwörter, während die Griechen ſie alle in der Flexion der Endung des Wortes anhängen. Wir ſagen: Sie beide möchten geliebt worden ſein; der Grieche hängt an den Stamm φιλ alle dieſe Beſtimmungen an und ſagt: φιληθειήτην; da wird es ſchon nöthig die Endungen, in denen ſich das alles ausprägt, nicht zu verſchlucken, ſondern zu betonen, und der Hochton, den man ihnen anfangs wol nur dann gab wenn gerade die Zahl, das Geſchlecht, die Zeit beſonders hervorgehoben werden ſollte, ward um der Deutlichkeit der Rede willen allmählich ſtehend für ſie.

Hatten nun die Griechen einmal aus muſikaliſcher Rückſicht den Hochton des Worts verlegt, und wurden ſtatt der Stammſilbe Endungen und Nebenſilben betont, ſo war der Schritt leicht dies Geſetz des Wohlklangs und der Ausſprache in der Poeſie

völlig und ſtreng durchzuführen, und die Silben bei welchen die Ausſprache länger verweilen muß, zu denen über welche ſie kürzer dahingleitet, in ein regelmäßiges Verhältniß des Zeitmaßes zu ſtellen und zwei Kürzen einer Länge gleich zu achten, im Vers aber das Quantitätsprincip ausſchließlich herrſchen zu laſſen. Εἰ καλος, εἰ σοφος, εἰ τις ἀγλαος ἀνηρ ſagt Pindar; εἰ (wenn) iſt lang, weil durch zwei Vocale gebildet, die Worte καλος und σοφος, durch kurze Vocale gebildet ſind zwei Kürzen, und werden raſch ausgeſprochen im Daktylus εἰ σοφος, εἰ καλος (⏑⏑ ⏑⏑), obwol der Sinn (wenn einer ſchön und weiſe iſt), gerade auf ihnen ruht. Die reinlogiſche Betonung wäre geweſen: εἰ σόφος, εἰ κάλος; in der Proſa hat ſich aber der Ton von den Stammſilben ſchon hinweg auf die Endungen καλός und σοφός gezogen, er iſt von dem begrifflich Bedeutenden ſchon hinweggetreten, und deshalb kann die Poeſie es wagen die einzelnen Silben als muſikaliſches Material anzuſehen. Unſere deutſche Betonung iſt natürlich geblieben, ſie folgt dem Sinn und Gedanken, und hebt die Silben hervor welche für den Begriff der Sache bezeichnend ſind; würden wir ſie in der Poeſie verändern, ſo würden wir die eigene Sprache nicht mehr verſtehen und nur ein Geräuſch hören.

„Bei dieſer Betrachtung," fährt Rieger fort, „öffnet ſich ein tiefer Blick in den Gegenſatz des griechiſchen und deutſchen Geiſtes, der ſich in allen culturgeſchichtlichen Erſcheinungen offenbart. In der Leichtigkeit womit das Griechiſche die logiſche Betonung aus muſikaliſchen Rückſichten preisgab, und in der Zähigkeit womit das Deutſche an ihr feſthielt, liegt derſelbe Gegenſatz zwiſchen Auffaſſung der Dinge nach ihrer ſinnlichen Erſcheinung und ernſtem Eingehen auf ihr geiſtiges Weſen, der ſich in den Volksepen beider Nationen dadurch äußert daß das deutſche vom griechiſchen an plaſtiſcher Anſchaulichkeit der Darſtellung, aber dies von jenem an Tiefe und Kraft der Charakteriſtik übertroffen wird. Darin daß im griechiſchen Verſe die Sprache einem engern und ſtrengern Geſetze des Rhythmus unterworfen ward als in der Proſa, im deutſchen aber ganz demſelben, liegt derſelbe Gegenſatz des idealiſch Stiliſirten und des Realiſtiſchen, der das ganze Verhältniß zwiſchen griechiſcher und urſprünglich deutſcher Kunſt ausmacht, ein Gegenſatz des Strebens nach Schönheit und nach Wahrheit, der in ſeinem Grunde mit dem vorhin dargelegten Eins iſt." — Im deutſchen Verſe herrſcht eben der Accent des Sinnes, herrſcht

das Geiſtige; der griechiſche Dichter nimmt die Leiblichkeit der Sprache als ſolche zu ſeinem Material um ſie künſtleriſch frei zu geſtalten, das plaſtiſche Moment, die ſchöne Form des äußern Seins, zeigt ſich hier wie in allen Zweigen und Gebieten helleniſcher Thätigkeit.

Die Nachbildung griechiſcher Rhythmen und Versformen ward alſo von Klopſtock mit Fug ſo begonnen daß er an die Stellen der Längen und Kürzen accentuirte und unbetonte Silben ſetzte, die wir eigentlich nicht meſſen, ſondern wägen. Außer der Accentſilbe nahm Voß alle Stammſilben als lang, ſodaß er Jahrhundert nicht mehr ⏑⏑, ſondern —⏑ maß; gewichtige Bildungsſilben, wie heit, bar, haft wurden mittelzeitige genannt, und nach Bedürfniß lang und kurz gebraucht; ſie eignen ſich für die zweite Länge im Spondäus (fruchtbar, mannhaft). Gibt man der einen Stammſilbe, die den Hochton nicht hat, eine accentuirte Stelle im Vers, ſetzt man ſie in die Arſis, oder eine hochbetonte in die Theſis, ſo entſteht ein neues Element von Kampf und Verſöhnung, ein neues Analogon des Septimenaccordes in der Sprache, und der Leſer muß hier durch eine ſchwebende Temperatur helfen, die im Vortrag den Hochton mildert, den Tiefton ſteigert. Dann kann der Vers, wenn dieſe Conflicte nicht zu häufig werden, wodurch ſie ihn verzerren, durch ſie an lebendiger Schönheit und Ausdruck gewinnen. So haben Schlegel und Platen ihre Herameter ohne Trochäen gebildet, und Wiedaſch geht mit vielem Glück in ſeiner Homerüberſetzung auf ihrer Bahn. Sagt Platen im Pentameter:

Während des Meers Abgrund klar wie ein Spiegel erſcheint,

ſo erfordert die gewöhnliche Betonung den Accent auf Ab (Abgrund), der Vers ihn auf gründ; der Leſer muß die erſte Silbe etwas ſchwächen, die zweite etwas erhöhen. Sage ich:

Furchtbar riſſe der Tod uns Liebende ſelbſt voneinander,

ſo ſind die beiden Längen in Furchtbar in dem gewöhnlichen Verhältniß von Arſis und Theſis; ſage ich dagegen:

Riſſe der Tod furchtbar uns Liebende ſelbſt voneinander,

ſo iſt nun die erſte Silbe deſſelben Wortes die Theſis des zweiten, die zweite Silbe die Arſis des dritten Spondäus, das Wort wird nicht blos zwei verſchiedenen Füßen zugetheilt, ſondern es muß

der Ton seiner ersten Silbe auch erniedrigt, der der zweiten erhöht werden.

Aehnlich lesen wir bei Schiller in der Glocke den Vers:

Doch köstlicheren Samen bergen

nicht ⏑–́⏑–́⏑–́⏑–́⏑, sondern ⏑–̋⏑⏑⏑–́⏑–́⏑, also daß wir auf die Silbe köst einen solchen Nachdruck legen daß sie den drei folgenden Kürzen die Wage hält, oder daß das Gewicht welches der Silbe er abgeht, jener noch zugelegt wird; ähnlich lassen wir eine schwebende Mitte hören zwischen dem trochäischen Gang und einem raschern Rhythmentanz, zwischen

–⏑–⏑–⏑–⏑
–⏑–⏑–⏑–

und

–⏑ ⏑⏑–⏑ –⏑
–⏑– –⏑⏑–

wenn wir lesen:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz.

Im schroffen Gegensatze zu der griechischen steht die Poesie der Hebräer. Da ist es einzig der Gedanke welcher gegliedert wird; der innere Rhythmus der Idee, die als Satz und Gegensatz, als Grund und Folge dargestellt wird, spiegelt sich im Parallelismus der Rede, ohne daß in ihr ein besonderer Tonfall regelnd wiederkehrt; es genügt daß ein Glied dem andern an Gewicht und Umfang ungefähr entspreche. So heißt es:

Er spricht, so geschieht's,
Er gebeut, so steht's da.

Gott sprach: Es werde Licht,
Und es ward Licht.

Sitzet nicht wo die Spötter sitzen,
Noch wandelt im Rathe der Gottlosen.

Eine ganz ähnliche Ausdrucksweise findet sich auch bei ägyptischen Inschriften; da wird von Ramses dem Großen gesagt:

Der König war wie ein Löwe,
Und sein Gebrüll ließ die Ebene zittern.
Seine Schützen durchbohrten die Feinde,
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Könige.

Dies rein Innerliche, dies Ebenmaß der Gedanken ist Princip der hebräischen Poesie. Sie ist nach Herder's trefflichen Erörterungen ein kurzer und einfacher Chorgesang von Strophe und Antistrophe. „Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude. Bei Jubelgesängen ist das offenbar; bei Klaggesängen will es die Natur des Seufzers und der Klage; das Athemholen stärkt gleichsam und tröstet die Seele; der andere Theil des Chors nimmt an unserm Schmerze Theil und ist das Echo unsers Schmerzes. Bei Lehroden bekräftigt ein Spruch den andern: es ist als ob ein Vater zu seinem Sohne spräche und die Mutter es wiederholte. Bei Gesängen der Liebe gibts die Sache selbst, sie will süßes Geschwätz, Wechsel der Herzen und der Gedanken. Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf auf Welle."

Allerdings würde aber das völlige Entsprechen des Innern und Aeußern, des Inhaltes und der Form erfordern daß das Gleichmäßige auch hörbar würde, sei es in demselben Rhythmus der beiden Glieder, sei es so daß die bedeutendsten Worte durch gleichen Klang der Anfangs- oder Endbuchstaben, des Anlautes oder Auslautes aufeinander bezogen, oder durch den Reim die Enden der beiden Zeilen aneinandergeknüpft würden, sodaß einer auch durch den Klang das Echo des andern wäre.

Diese neuen Elemente der Poesie, Alliteration, Assonanz und Reim, fassen wir jetzt in das Auge. Hierüber haben wir ein höchst geistvolles Schriftchen von Poggel, das im Wesentlichen mit meinen Ideen übereinkommt und an das ich mich daher gern anschließe.

Unsere Sprache stellt oft verwandte Wörter zusammen, die mit gleichem Anfangsbuchstaben beginnen; das Entsprechende derselben prägt sich dadurch innerlich und äußerlich ab, die Uebereinstimmung des Innern und Aeußern ist aber ein wesentlicher Grundzug aller Kunst. Wir sagen: Mann und Maus, Haus und Hof, Wind und Wetter, Lust und Liebe, Wort und Werk, und verknüpfen ebenso auch polarische Gegensätze wie Leid und Lust, Wohl und Weh. Das R zum Exempel wird durch eine rollende Bewegung der Zunge gebildet, und dient daher für deren Bezeichnung, es steht in rasch, Roß, Rad, rauschen an seinem Ort; das L gibt sein Wesen kund in dem indischen li, welches fließen bedeutet, und eignet sich für das Lispeln der Liebe. Die Aehnlichkeit von stumpf, steif, starr, stumm, störrisch, stet ist klar genug.

In der claſſiſchen Walpurgisnacht ſchnarren die Greife den Mephiſtopheles an:

Niemand hört es gern
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
Der Urſprung nach wo es ſich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologiſch gleicherweiſe ſtimmig,
Verſtimmen uns.

Man denke an die Verſe des Nibelungenlieds:

Er ſchlug ihm gewaltig geſchwinden Schwertesſchwang.
Da gilt's ein Helmverhauen von guter Helden Hand.

Oder an Schiller's:

Und hohler und hohler hört man's heulen.

Das Ohr verweilt bei dem gleichen Klang, während der innere Sinn auf eine ähnliche Vorſtellung gerichtet iſt; der Grundeindruck wird verſtärkt, indem in mannichfachen Worten derſelbe wieder durchklingt. Viele Wörter haben eine Symbolik in ihrem Klang: wir fühlen etwas Anderes, wenn wir „plump, dumpf," und wenn wir „hell, klar," hören. So deutet nun Poggel die bekannte Alliteration aus dem Hohen Lied von der Einzigen. Als Bürger die Seligkeit ſeines Zuſtandes ſchildern wollte, griff er nach dem vollkommen angemeſſenen Wort: Wonne. Nun wünſchte er den Ausdrücken, welche er zur nähern Ausführung heranzog, etwas von dem weichen holden Klang dieſes Wortes; er wiederholte das W und der Ton der Rede ſtimmt zum Inhalt:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wieſenplan,
Weht vom glatten Waſſerſpiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Der Gleichklang des Anlautes heißt in der altdeutſchen Poeſie Stabreim, und war die künſtleriſche Form unſerer heidniſchen Poeſie, wie ſich dieſelbe in der Edda erhalten hat. Die bedeutendſten Wörter eines Satzes werden durch ihn verbunden, gewöhnlich drei, von denen das letzte das hauptſächlichſte iſt, zu dem die andern hinſtreben. So ſtehen die ſinnſchweren Worte wahlverwandten Klanges wie ſtarke Säulen, die verbunden durch die andern Worte das Gebäude der Rede tragen. Z. B. aus Simrock's Eddaüberſetzung:

Leid für Luſt
Ward dir zum Lohn.

Friſch und freudig
Sei des Freien Sohn
Und kühn im Kampf.

Da hab' ich den herbſten
Harm empfunden,
Als die leuchtenden
Locken Schwanhildens
In den Staub ſtießen
Stampfende Roſſe.

Die Aſſonanz iſt die Wiederkehr deſſelben Vocals, z. B. „hohe Sonne"; „wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte." Die Spanier, deren Sprache eine Vocalſprache iſt, lieben in ihren Romanzen wie in ihrem dramatiſchen Dialog der Rede dadurch eine beſtimmte Farbe zu geben daß ein und derſelbe Vocal in der letzten betonten Silbe jedes Verſes oder ſtets des zweiten Verſes gehört wird. Die drei Grundvocale ſind u a i, ſie erheben ſich aus der Tiefe zur Höhe, a iſt die gleichſchwebende Mitte; es iſt in ihnen ein Aufgang vom dunkeln Grund zum klaren Tag der Wahrheit, zum Licht der Liebe. Das o ſteht zwiſchen u und a wie die braune Farbe zwiſchen ſchwarz und roth, es iſt ſchwerer wenn gedehnt, wie in Tod, Gebot, offener und heller in ſeiner Kürze, z. B. voll, Sonne, Horn. Das e vermittelt den Uebergang von a zu i, und verkündet ſeinen Charakter in Leben und Streben. Klingt nun ein Vocal an dem Ende mehrerer Verſe immer wieder, ſo verbreitet ſich ſeine Klangfarbe über das Ganze. Bei Tirſo di Molina ſagt z. B. Don Juan in Dohrn's Ueberſetzung:

Himmel ſteh mir bei! Der Schweiß
Ueberläuft mich wie ein Strom,
Und doch iſt mein Innerſtes
Wie erſtarrt von ſcharfem Froſt!
Als er meine Hand ergriffen
War die Kraft des Druckes ſo,
Daß ich an die Hölle dachte,
Denn die Glut war übergroß.
Und dagegen als er ſprach,
Hauchi' er von ſich ſolchen Froſt,
Wie wenn aus dem tiefſten Abgrund
Eine Eiſeskälte zog.

Das Deutſche, welches die Mitte hält zwiſchen dem Spaniſchen und den Conſonantſprachen, wie das Polniſche, Ruſſiſche ſind, verlangt die Verſtärkung durch die Gleichheit der Endconſonanten, und das gibt den Reim. Auch hier verbindet die ſprichwörtliche ſtehende Redensart verwandte Vorſtellungen durch den gleichen Klang: Gut und Blut, Rath und That, Freud und Leid, weben und leben. So entſpringt der Reim aus dem künſtleriſchen Streben bei dem Denken ähnlicher Vorſtellungen auch dem Ohr einen ähnlichen Klang zu geben, und durch die Harmonie des Geiſtigen und Sinnlichen das Gemüth zu befriedigen. Wir ſagen demgemäß: das iſt ungereimt, für: ein Widerſpruch; oder: wie ſoll ich das zuſammenreimen? für: einſehend verbinden. Der Reim ſteht am Verſende, und weil ſein Ton wiederholt wird, ſo gibt er dem Ganzen ſeinen Klangcharakter; auch die Vorſtellungen der Reimwörter werden dadurch ebenſo wohl hervorgehoben als aufeinander bezogen, und das Dazwiſchenliegende wird mit ihnen verſchmolzen. Stellt man deshalb bedeutungsloſe Wörter in den Reim, ſo entſteht ein Widerſpruch, ein Misbehagen, indem der Klang ein Anderes hervorhebt als der Gedanke; harmonirt aber beides, ſo haben wir das Wohlgefühl der Liebeseinheit alles Unterſchiedenen, das eben jede Kunſt in uns erwecken will.

Nie hat ein Dichter ſo vortrefflich gereimt wie Goethe. Man ſchlage nur ſeinen Fauſt oder ſeine Gedichte auf, wo man will, und man wird finden wie er auch durch ſinnlich nachahmende Fülle der Reimlaute zu wirken verſteht. Z. B.:

Sieh, dieſe Sehne war ſo ſtark,
Das Herz ſo feſt und wild.
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt.

Poggel citirt ein Lied Mignon's aus Wilhelm Meiſter:

Nur wer die Sehnſucht kennt
Weiß was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude
Seh' ich am Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt
Iſt in der Weite!
Es ſchwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide!
Nur wer die Sehnſucht kennt
Weiß was ich leide!

Er bemerkt dazu: „In den Reimklängen dieſes Gedichtes, den abgebrochenen harten Lauten: trennt, kennt, brennt, und den weich und innig andringenden: leide, Freude, weide, liegt etwas dem Gefühl der Sehnſucht durchaus Analoges. Der erſte Laut entſpricht dem ſchneidenden Schmerz, welcher mit der lebendigen Vorſtellung des unbefriedigten Verlangens verbunden iſt, der zweite dem weichen tiefen Anklange der ſich immer wieder erzeugenden Sehnſucht. Indem nun dieſe zwei Klänge jedesmal im höchſten Ictus der Strophe ſtehen und Gehör und Gefühl des Leſers auf ſich hinziehen und mit ſteigender Heftigkeit durch ſeine Seele tönen, erhält das ganze Gedicht eine ſolche Eindringlichkeit, muſikaliſche Kraft und Wahrheit, daß es ſich unvertilgbar in das Gemüth prägt, wie der Klageton einer vor Sehnſucht ſterbenden Liebe ſelbſt."

Wie herrlich iſt auch jenes andere Lied Mignon's:

Kennſt du das Land wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein ſanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte ſtill und hoch der Lorber ſteht?
Kennſt du es wol? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Während die maleriſchen Beiwörter die ganze Wonne des ſüdlichen Himmels vor uns entfalten, tönen die vollen Reime: blühn und glühn uns ins Ohr; Wind und weht, ſtill und ſteht alliteriren in den Verſen, die die Bewegung und die Ruhe ausdrücken, was durch das w und ſt ſymboliſirt iſt; das ſehnende Streben nach einem fernen Ziel greift zum Jambus, und keine Cäſur unterbricht ihn, vielmehr hebt ein Ruhepunkt in der Mitte ſeinen Gang noch klarer hervor.

Folgende Verſe von Heine ſtellen ebenfalls gerade das Wort auf das es ankommt in den Reim:

Anfangs wollt ich faſt verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie:
Und ich hab' es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Komiſch wirkt der Reim, wenn er das Seltſamſte zuſammenreimt, was gar nicht zu paſſen oder ganz entlegen zu ſein ſcheint. So ſagt Heine:

Von Köln bis Hagen koſtet die Poſt
Acht Thaler ſechs Groſchen preußiſch;
Die Diligence war leider beſetzt
Und ich kam in die offene Beichaiſ'.

Oder:

Und wenn auch ein Brutus unter uns wär',
Vergebens würd' er den Cäſar ſuchen;
Wir haben gute Pfefferkuchen.

Byron's Don Juan iſt beſonders reich an dieſen komiſchen Reimen.

Der Refrain drückt die Hauptidee aus, um die als um ihren Mittelpunkt die Dichtung ſich dreht, auf den ſie vielfach zurückkommt; ſo ſchlingt ihn auch der Endreim mit den Verſen zuſammen. In Herwegh's Gedicht an Freiligrath iſt das Wort Partei der Ausdruck des Grundgedankens und zugleich der Magnet der die Klänge des Gedichts an ſich heranzieht.

Der Reim ſteht am Ende des Verſes, ſein Wiederhall gibt dem Ohr Befriedigung, und ſo ſoll er auch den Gedanken abſchließen. Das Schlummerlied im Goethe'ſchen Fauſt ſchildert den Zuſtand vor dem Einſchlafen; bunte Bilder gaukeln vor unſern Augen, halb beherrſchen wir ſie noch, halb zerfließen ſie ineinander nach ihrer eigenen Anziehung; der Dichter fügt demgemäß, nachdem er ein Bild gemalt hat, ein zweites dadurch gleichſam in das erſte hinein, daß er den Reim deſſelben noch einmal anſchlägt, oder daß er eine Vorſtellung abſchließt während ein Reim noch vermißt wird, den dann eine neue Vorſtellung heranbringt. Hier iſt wieder ſo ein wunderſames Entſprechen von Form und Inhalt, während Wolfram von Eſchenbach im Parcival gar oft ſeine Rede dadurch zerhackt daß er einen Satz mit einem Worte abſchließt welches ſein Reimecho erſt in einem andern Satze findet.

In neuerer Zeit hat Gottſchall antike Odenſtrophen gereimt und die Behauptung aufgeſtellt daß dadurch deren vollkommene Melodie erſt im Deutſchen hervortrete. Das iſt zunächſt im Allgemeinen als wenn man griechiſche Statuen bemalen wollte um ſie lebendiger erſcheinen zu laſſen; der Rhythmus wird vom Endreim übertönt und dieſer, ſobald man jenen betont, wiederum abgeſchwächt; weder das plaſtiſche noch das muſikaliſche Element kommt zu ſeinem vollen Rechte. Sehen wir indeß aufs Einzelne, ſo ſind gereimte ſapphiſche Strophen von erfreulichem Wohlklang,

und Platen hat bereits den Gang der Anapäſten durch den Endreim verſtärkt. Wir werden alſo ſagen dieſer darf eintreten wo die Bewegung des Verſes am Ende gipfelt, nicht aber da wo ihre Höhe in der Mitte liegt. Das iſt zum Beiſpiel beim Herameter der Fall, ebenſo in der alkäiſchen Strophe, wo in den erſten Zeilen der Hochton auf den zweiten Jambus und erſten Daktylus fällt, die Endſilbe aber verhallt; gibt man ihr durch den Reim ein Gewicht, ſo wird die ganze Melodie zerſtört. Ich kann alſo Minckwitz beipflichten, wenn er die Vereinigung einer ſtrengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes fordert, „daß nicht mehr an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutſche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, ſondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichſam wie durch eine Krone verziere," — und kann dennoch dagegen proteſtiren daß man jedes beliebige Versmaß auch reime. Am gelungenſten ſind auch bei Gottſchall diejenigen gereimten Oden für die er die Rhythmen ſelbſt gebildet hat, denn da hat er dies bewußt oder unbewußt ſogleich mit Rückſicht auf den Reim gethan, und eine organiſche Verbindung beider Principien kann der Fortbildung unſerer Dichtkunſt nur förderlich ſein, ſobald namentlich auch der Inhalt ein ſolcher iſt welchem weniger der einfache Naturlaut, als die künſtleriſch complicirtere Geſtaltung gemäß erſcheint.

Der Reim iſt Empfindungsausdruck; dem Gefühl gilt es nicht um das Object an ſich, ſondern um das Leben deſſelben im Gemüth; das Gefühl will mit ſich ſelbſt ſpielen, ſich, ſeinen eigenen Wiederklang genießen; daher kommt der Gefühlsdichtung, der Lyrik vor allem der Reim zu. Die klare Anſchauung, die auf plaſtiſche Darſtellung dringt, will den Gegenſtand als ſolchen in deſſen eigener Farbe vor Augen haben, ſie wendet daher das reimloſe Metrum an. So das Epos, zunächſt das Homeriſche, dann aber auch das indiſche, auch Goethe wo er für die Anſchauung dichtet. Ueber dieſe überwiegt ſchon im Nibelungenlied die Innerlichkeit der Geſinnung, im Parcival und Triſtan die Tiefe des Gemüths; bei Taſſo vollends tritt das eigentlich Epiſche hinter das Lyriſche zurück. Dieſe Dichtungen haben den Reim angenommen. Dagegen fehlt er der griechiſchen Lyrik. Aber dieſe bewegt ſich auch weit mehr in Anſchauungen und Bildern als in Empfindungen, als im Selbſtgenuß des Gefühls. Hierzu kommt daß wie wir erörtert im Griechiſchen und Lateiniſchen der

Ton gar zu oft nicht auf der bedeutungsvollen Wurzel oder Stammſilbe, ſondern auf den Endungen der Wörter ruht, und darauf ruhen muß, weil im Hauptwort wie im Zeitwort durch die Flexion das Geſchlecht, die Zahl, die Beziehung, der Modus ausgedrückt wird. Wir nehmen aus einem gereimten lateiniſchen Gedicht den Anfang:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cuius animam trementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

Hier reimen überall die Endungen, nicht glad und fil, dolor und lacrima, ſondern ius und osa. Der oben erörterte Sinn des Reims kann da nicht zur Geltung kommen. In Ausnahmfällen, wo es doch geſchieht, iſt dann der Reim von großer Wirkung, wie:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

So klingt er bei Aeſchylos manchmal bedeutſam vor, und es iſt intereſſant wie er ſich einmal bei Horaz einſtellt, wo derſelbe gerade die Süßigkeit der Poeſie verlangt:

Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto,
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Aehnlich bei Euripides, wo er den Wein preiſt in den Bacchen:

ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς λύπης,
ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὕπνον τε, λήθην τῶν κατ' ἡμέραν κακῶν,
δίδωσιν, οὐδ ἔστ' ἄλλο φάρμακον πονῶν.

Schnaaſe ſagt einmal in ſeinen Niederländiſchen Briefen: „Säulen und Pfeiler verhalten ſich wie antikes Metrum und Reim, jenes die fortlaufend gegliederte Form abwechſelnder Längen und Kürzen, dieſer die überraſchende Wiederkehr des Gleichen nach einer ſcheinbaren Unterbrechung.“ Ich möchte dies näher ſo ausdrücken: Länge und Kürze ſind wie Säule und Intercolumnium, der durch das Reimwort geeinte Vers iſt die Halbſäulengruppe des Pfeilers, die in der Bogenverzweigung ſich nach einem andern ihr Entſprechenden hinwendet; dort herrſcht das Princip

der Reihe, hier ein Mittelpunkt, dort das epiſche Nebeneinander, hier der lyriſche Einklang des Gefühls.

Das Romantiſche des Reims und ſeinen Zuſammenhang mit der Gemüthsinnigkeit hat auch Goethe ſelbſtbewußt dargeſtellt. Der dritte Act im zweiten Theile des Fauſt beginnt in antiken Rhythmen; als aber Helena mit Fauſt zuſammenkommt, hört ſie wie Lynceus in Reimen redet, und nun folgt eine Stelle welche unſere Theorie Satz für Satz beſtätigt, mit der wir deshalb dieſe Betrachtung ſchließen:

Helena.

Vielfache Wunder ſeh' ich, hör' ich an,
Erſtaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünſcht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir ſeltſam klang, ſeltſam und freundlich.
Ein Ton ſcheint ſich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre ſich geſellt,
Ein andres kommt dem erſten liebzukoſen.

Fauſt.

Gefällt dir ſchon die Sprechart unſrer Völker,
O ſo gewiß entzückt auch der Geſang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefſten Grunde.
Doch iſt am ſicherſten wir üben's gleich,
Die Wechſelrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So ſage denn, wie ſprech' ich auch ſo ſchön?

Fauſt.

Das iſt gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Bruſt von Sehnſucht überfließt,
Man ſieht ſich um und fragt —

Helena.

Wer mitgenießt.

Fauſt.

Nun ſchaut der Geiſt nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Iſt unſer Glück.

Fauſt.

Schatz iſt ſie, Hochgewinn, Beſitz und Pfand;
Beſtätigung, wer gibt ſie?

Helena.

Meine Hand.

So ſehen wir denn auch in der Poeſie die Untrennbarkeit von Form und Inhalt, und ſie iſt überall das Kennzeichen des Genies, und ſelbſt unter den Werken des Genies für dasjenige was der Dichter mehr gemacht hat und was ihm organiſch erwachſen iſt. Wie wunderſam ſtimmt zum Beiſpiel in Goethe's Braut von Korinth das Versmaß zum Inhalt! Wie contraſtiren die langgezogenen erſten Verſe mit dem koſenden Getändel der beiden kurzen Zeilen, und wie innig ſind ſie doch miteinander durch den langen feierlichen Schlußvers zuſammengehalten, gerade wie Tod und Leben, wie Grabesſchauer und ſtammelndes Liebesgeflüſter in der Ballade ſich verweben! Man denke ſich einen Augenblick die Bürgſchaft oder den Grafen von Habsburg in dieſer Goethe'ſchen Strophe behandelt, und man wird fühlen, daß nur ein Stümper ſie für ſolche Stoffe nachahmend verwenden könnte.

Seele der Welt, kommſt du als Hauch in die Bruſt des
Menſchengeſchlechts und gebierſt ewigen Wohllaut?
Große Bilder erſtehn, und große
Worte beklemmen das Herz!

So ſingt Platen in der Neujahrsnacht, und das Metrum wird zum Empfindungsausdruck, zur muſikaliſchen Begleitung des Gedankens. Ein Schwanken und Irren, das aber nun das Ziel feſt im Auge hat, ein Beben der Erwartung, das ſich zu ſelbſtbewußten Schwung zuſammenfaßt, klingt im Tonfall der Silben, wenn er die Strahlen des Götterlichts anredend fortfährt:

Immer nach euch klimmt' ich empor, und es rollt' mir
Was ich errang wie der Kies unter den Füßen
Weg; ich blicke zurück nicht länger,
Klimme nur weiter empor.

Habt ihr umſonſt, Sterne, mich nun an der Vorzeit
Reſte geführt, und geſtählt Augen und Herz mir?
Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

So iſt auch das Ghaſel der organiſche Ausdruck einer ganz beſtimmten Gefühlsweiſe. Die perſiſchen Dichter, die ſeine Form erfanden, waren ganz erfüllt von Einem Gegenſtand, Einem Gefühl, und indem ihnen nun alle Dinge ein Bild dieſes Einen, einen Anklang an dieſes Eine gewährten, wiegte ſich ihre Seele in der bunten Fülle der Erſcheinungen und reihte dieſelben als Perlen zu einer Schnur zuſammen; wie Ein Gedanke das Ganze

durchdringt und nur variirt wird, so mußte folgerichtig auch Ein Klang, Ein Reim dem Ohr ertönen, oder gerade das bestimmte Wort, auf das es dem Dichter ankommt, neben dem Reim noch wiederholt werden. Platen gibt ein Bild von diesem Charakter der Ghasele:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst sie schwanke hin und her:
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

In Dschelaleddin Rumi's Seele geht der Gedanke der Liebe als Grund und Ziel aller Wesen auf, und er singt:

Tritt an zum Tanz! Wir schweben in dem Reihn der Liebe!
Nimm hin den Becher voll vom Lebenswein der Liebe!

Ich sage dir wie aus dem Thon der Mensch geformt ist:
Weil Gott dem Thone blies den Odem ein der Liebe.

Ich sage dir warum die Himmel immer kreisen:
Weil Gottes Thron sie füllt mit Wiederschein der Liebe.

Ich sage dir warum die Morgenwinde blasen:
Frisch aufzublättern stets den Rosenhain der Liebe.

Ich sage dir warum die Nacht den Schleier umhängt:
Die Welt zu einem Brautzelt einzuweihn der Liebe.

Ich kann die Räthsel alle dir der Schöpfung sagen,
Denn aller Räthsel Lösung ist allein die Liebe.

Oder welch schönen Kranz windet Daumer's Hafis aus den Blumen der Erinnerung, wenn er sagt:

Weißt du noch, mein süßes Herz, wie alles sich
Hold begeben zwischen dir und mir?

Wie der Liebe Siegelring auf meine Stirn
Drückte schon der erste Blick von dir?

Wie zu schelten deine Lippe rang und doch
Honigküsse träufelten von ihr?

Wie auf uns der stille Blick des Monds geruht,
Und in seinem stillen Blicke wir?

Wie was sich kein gläubiges Gemüthe träumt
Uns die Huld des Himmels schenkte hier?

Und wie dann Hafiſens Verſeperlenſchatz
Tauſendfach an Werth gewann und Zier?

Weißt du noch, mein ſüßes Herz, wie alles ſich
Hold begeben zwiſchen mir und dir?

Allerdings, wo die angedeutete Stimmung fehlt, oder wo der Dichter es nicht verſteht das Bedeutende in den Reim zu ſtellen, da wird dieſe Form nur zu leerem Geklingel, zu einer hohlen Maske.

Aehnlich iſt es mit dem Sonett. Es iſt ein dreigliederiger Strophenbau. Die beiden Vierzeilen drücken etwas Antithetiſches aus, Satz und Gegenſatz, die ſechs Schlußzeilen geben die Auflöſung und Verſöhnung. Es muß daher auch im Inhalt der beiden erſten Theile etwas Antiſtrophiſches liegen, wenn er der Form gerecht ſein ſoll; ein Bild muß ſein Gegenbild, ein Klang ſein Echo empfangen, ein Gedanke muß in einer neuen Weiſe wiederholt werden. Daß aber Satz und Gegenſatz zuſammengehören prägt ſich dadurch ab daß die äußern und mittlern Reime in beiden Vierzeilen dieſelben ſind; ein Grundton hält den Unterſchied zuſammen. Hat der Dichter etwa die Idee daß es zwei Lebenswege gibt, daß der Menſch entweder das Objective nach ſich geſtaltet, oder es in ſeine Subjectivität aufnimmt, daß aber überall das Wachſen und Reifen der Seele es iſt worauf es ankommt, und daß dies im Glück wie im Unglück geſchehen kann, wie ſoll er dies anders ausſprechen als im Sonett?

Ein ſchönes Loos auf ſtolz geſchwungnem Flügel
Nach eignem Sinn durchs All dahin ſich tragen.
Nach eignem Ziel zu lenken ſeinen Wagen,
Feſt in der Hand der Lebensroſſe Zügel.

Ein ſchönes Loos gleich einem blanken Spiegel
Das Bild der Welt mit innigem Behagen
Rein aufzunehmen, ruhig, ohne Klagen,
Wie auch ſich löſt der Schickſalsbücher Siegel.

Doch ob nach dir du frei die Welt geſtalteſt,
Ob du nach ihr des Herzens Kelch entfalteſt,
Bewahre dir nur zu dir ſelbſt die Treue;

Dann wird der Schmerz auch edle Seelennahrung,
Und quillt aus Leid und That die Offenbarung
Wie innres Wachsthum ewig uns erfreue.

Volks- und Kunſtpoeſie. — Der Nürnberger Trichter.

„Die Verſchiedenheit deſſen was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem was durch das Nachſinnen der bildenden Menſchen an deſſen Stelle eingeſetzt werden ſoll, leuchtet über die Geſchichte der Poeſie, und dieſe Erkenntniß allein verſtattet es uns auf ihre innerſten Adern zu ſchauen, bis wo ſie ſich flechtend ineinander verlaufen. — Da die Poeſie nichts Anders iſt als das Leben ſelbſt gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, ſo theilt ſie ſich in die Herrſchaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtin ins Auge ſieht, ohne ſie je zu betrachten, und in das Reich des menſchlichen Geiſtes, der ſich gleichſam von der erſten Frau abſcheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und ſeltſam däuchten."

So Jakob Grimm. Seit er und ſein Bruder Wilhelm mit verſtändnißinnigem Gemüthe und ſcharfblickendem Auge den Geiſt und die Geſchichte der deutſchen Literatur auffaßten und darſtellten, iſt für alle Poeſie ein höchſt wichtiger Unterſchied gewonnen worden, der von Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation iſt, und der von Kunſtdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre beſondere Empfindung, ihre beſondere Weltanſchauung ausſprechen. Wenn die Nationen noch nicht in Gebildete und Ungebildete, in höhere und niedere Stände geſchieden ſind, wenn noch ein ungetrübter Glaube und eine jugendliche Phantaſie in den Herzen leben, und nun Thaten geſchehen an denen Alle Antheil nehmen, Thaten die nicht durch das Machtgebot eines Einzelnen oder durch eine geheimnißvolle Diplomatie, ſondern durch den Inſtinct und den Willen des Ganzen vollbracht werden, ſo ſind Alle in eine gleich angeregte Stimmung verſetzt, und wer ſich da getrieben fühlt im Geſang die Begebenheiten zu feiern der iſt der Mund des Volks, er ſpricht nur aus was Alle erlebt und erfahren haben, er folgt den Thatſachen ohne Rückblick und Stillſtand einfach und treu, und arbeitet auf keinen Effect hin, weil er der Theilnahme ſeiner Hörer ſicher iſt. Und dieſe offenbart ſich darin, daß die Andern entweder in dieſen Geſang einſtimmen, oder daß ein Zweiter und Dritter dort den Faden wieder aufnimmt wo der Erſte ihn fallen ließ, und die vielen Quellen, durch denſelben himmliſchen Regen geſpeiſt und derſelben

Muttererde entſpringend, rauſchen zuſammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes. Denn die gleiche Bildung bringt gleiche Begriffe, gleiche Darſtellungsweiſe mit ſich, und die Dichter, voll von dem Gegenſtande der Allen angehört, treten mit ihrer Perſönlichkeit zurück und laſſen die Sache walten; ſie haben noch keine abſonderliche Reflexion, können darum ſolche auch nicht hervordrängen; ſie ſind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung. Der objective Charakter des Epos tritt deshalb nirgends reiner und großartiger hervor als in der Volksdichtung.

Wenn dagegen in Zeiten entwickelterer Cultur einzelne Geiſter ſich ſelbſtkräftig emporarbeiten, wenn ſie eine eigene Lebensanſicht gewinnen und ihre Individualität der Thatſache betrachtend und denkend gegenüberſtellen, ſo wird, wenn ſie zur Leier greifen, die Kunſtdichtung entſtehen als das Reſultat des Arbeitens und Sinnens eines einzelnen vorzugsweiſe Begabten, der darum ſeinen Stoff auch erfinden oder einem gegebenen Stoff ſeine eigene Seele einhauchen, an einem wenig bedeutenden Gegenſtand gerade ſeine Kunſt der Darſtellung zeigen und durch zierliche Behandlung des Einzelnen, durch planvolle Anordnung des Ganzen den Hörer gewinnen und in die eigenen Kreiſe hineinziehen kann. Hier wird der Dichter mehr hervortreten, und während dort die Begebenheiten ſich einfach auseinander entwickelten, wird er ſich hier als den Meiſter zeigen, der die verſchlungenen Fäden des Gewebes in ſeiner Hand hält, wie Wolfram und Arioſt. Dieſer letztere deutet ſogar mit ſeiner Ironie es an daß ſeine Bildung und Stimmung eine andere iſt als die des Ritterthums das er beſingt, während die noch größere Verſchiedenheit der Zeit des Dichters und des Helden bei Virgil dieſem nicht zum Bewußtſein kam und darum bei allem Hochſinn, allem Pathos und aller Kunſt des Dichters doch die Aeneide ein Werk wurde das man heute nur noch in einzelnen Bruchſtücken genießt.

Daß der epiſche Volksſänger nicht das Erſonnene, ſondern das Erfahrene, nichts willkürlich Erdichtetes, ſondern die wirklichen Erlebniſſe der Nation und ihrer Helden zu ſingen habe, darauf deutet auch Homer mehrmals hin. Es liegt den Worten zu Grunde die Alkinoos an den erzählenden Odyſſeus richtet:

Nimmer, Odyſſeus, können wir dich anſehend vermuthen
Daß ein Betrüger du ſeiſt und ein Heuchler, wie ja die dunkle
Erde ſo viel' ernährt im Geſchlecht der zerſtreueten Menſchen,
Welche die Lüg' ausſinnen woher ſich's Keiner verſähe.

Doch dein Wort iſt lieblich, in dir iſt edle Geſinnung;
Gleichwie der Sänger erzählſt du mit kundigem Sinn die Geſchichten
Alles achäiſchen Volks und auch dein eigenes Elend.

Der herrliche Dulder ſelbſt begrüßt lobend und prüfend den Sänger der Phäaken:

Hoch vor den Sterblichen allen, Demodokos, ſei mir geprieſen,
Lehrte Kronion's Tochter, die Muſe, dich oder Apollon!
Denn ganz ſingſt du der Ordnung gemäß das Geſchick der Achäer,
Was ſie gethan und erduldet und was mühſelig beſtanden,
Gleich als ob du ſelber dabei warſt oder es hörteſt.
Fahre denn fort im Geſang und die Kunſt des gezimmerten Roſſes
Sing' uns, welches Epeios verfertiget hat mit Athene,
Und in die Burg zum Truge gebracht der erhabne Odyſſeus,
Innen mit Männern gefüllt, die Ilios Feſte zerſtörten.
Wenn du mir dieſes genau nach der Ordnung wieder erzähleſt,
Ja dann will ich ſofort bei den Sterblichen allen verkünden
Wie dir ein gütiger Gott unſterbliche Lieder verliehn hat!

(Ueberſetzt von Wiedaſch.)

Ich erinnere mich einmal ein Urtheil Napoleon's über Homer und Virgil geleſen zu haben; in jenem ſah er den Mann der Heldenzeit, der da verſtanden habe was eine Schlacht ſei, den römiſchen Kunſtdichter aber nannte er einen Schulmeiſter der niemals Pulver gerochen habe.

Im deutſchen Mittelalter gingen Kunſt- und Volksdichtung nebeneinander, die Zeit der Hohenſtaufen ſchuf den Parcival und Triſtan, wie ſie die Lieder von den Nibelungen und der Kudrun ordnete und überarbeitete. Bei den Griechen kam beides, Volks- und Kunſtdichtung, zu inniger Durchdringung, und dies wird überall der Fall ſein wo ein Höchſtes, wo ein muſtergültiger Ausdruck für die ganze Gattung erreicht wird, wie es im Epos bei Homer der Fall war. Der Trojaniſche Krieg war die erſte nationale That der Hellenen, die eben nach innern Kämpfen und Gährungen im Heroenthum Frieden gefunden; er war das Vorſpiel der ſpätern Kriege mit den Perſern, und Alexander betrachtete ſich ſelbſt als den wiedergeborenen Achilleus, der das vollende was jener begonnen, den Sieg des Griechenthums über Aſien. Der Trojaniſche Krieg und die Rückkehr der Helden ward im Munde des Volks zum Geſang, und es gab Preislieder der Helden (ἀριστειαι) und Lieder der Rückkehr (νοστοι). Da trat im Homer der Genius auf, welcher die Weiſe des Geſangs höher und reiner ſtimmte und in Achilleus und Odyſſeus diejenigen

Geſtalten erfaßte in denen das Heldenthum vor Troja und das Schickſal der Heimkehr ſich am vollſten und herrlichſten offenbarte, und indem er kunſtvoll ſie zu Mittelpunkten machte, konnten die Thaten und Fahrten der Andern eingereiht und eingefügt, konnten vorhandene Lieder verwandt und neue in dem einmal volksthümlich angeſchlagenen Tone hinzugedichtet werden.

Die Naturpoeſie, ſagt Jakob Grimm einmal, iſt ein lebendiges Buch, wahrer Geſchichte voll, das man auf jedem Blatte mag anfangen zu leſen und zu verſtehen, nimmer aber ausliest noch durchverſteht. Die tiefſinnige Unſchuld der Volkspoeſie iſt mit der großen indiſchen Sage vom göttlichen Kind Kriſhna vergleichbar, dem die irdiſche Mutter von ungefähr den Mund öffnet und inwendig in ſeinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels ſammt der ganzen Welt erblickt; das Kind aber ſpielt ruhig fort und ſcheint nichts davon zu wiſſen. — Aber wenn Grimm nun in der Volkspoeſie den höchſten, den der Kunſt unerreichbaren Gipfel alter Herrlichkeit ſieht, ſo vergißt er daß auch jene nicht vom Himmel gefallen, ſondern das Werk von Dichtern iſt, deren Individualität indeß aus dem Volksgeiſt ſchöpfte und dem Ganzen ein- und untergeordnet blieb; er vergißt daß ein planvolles und großes Ganze doch nur das Werk eines überlegenen Geiſtes, nur ein Product der Kunſt ſein kann, daß auch dieſe ſomit ihre Ehre hat. Der kunſtgeübte Meiſter, deſſen Sinn Eins iſt mit ſeinem Volke, er kann ja die mannichfaltigen Klänge des Volksgeſanges in ſich aufnehmen und fortbilden, ſodaß ſein Stoff Gemeingut, ſodaß ſein Lied alſo der allgemeinen Zuſtimmung und des Herzensantheils der Hörer ſicher iſt, und er kann zugleich ſeine Kunſt dadurch zeigen daß er das Verſchiedene zur harmoniſchen Einheit führt in einem ſchönen, wohlerwogenen Ganzen, deſſen Plan und Idee dem Dichter angehört. So denk' ich war es der Fall bei Homer, ſo bei dem Sänger der Kudrun. Im Nibelungenlied haben wir einen viel längern Bildungs- und Entwickelungsproceß. Das germaniſche Heroenthum der Völkerwanderung ſpiegelte ſich in der Heldenſage. Aber bei den Griechen war Eine gemeinſame That, war ein naher bekannter Schauplatz, war die Zeit eines Menſchenalters überſichtlich klar und leicht faßlich; in Deutſchland drängte eine Völkerflut die andere, der gährende Kampf währte Jahrhunderte lang, der Schauplatz umfaßte mehrere Welttheile und lockte die Phantaſie in die unbekannte Ferne. Im Gewirr ſich drängender Ereigniſſe konnte niemand den Faden der Entwickelung feſthalten,

eine Völkerwelle überbrauſte die andere, und nur die größten Thaten und Helden ſtanden wie Bergeskuppen über dem Nebel in der Erinnerung; die Einbildungskraft rückte auch das Ferne und Entlegene nun aneinander und erfand die fehlenden Verbindungsglieder der Sagen verſchiedener Länder und Zeiten. So verſchmolzen bekanntlich vier Sagenkreiſe im Nibelungenlied miteinander, an den Atli der alten Ueberlieferung erinnerte der Attila der Geſchichte und ward mit ihm identificirt, Theodorich der Große verſchmolz mit einem niederdeutſchen Dietrek und ward als Dietrich von Bern zu Attila's Zeitgenoſſen gemacht, und ſo wurde durch die Dichtung ein idealer Leib für die Geſchichte geſchaffen um deren Geiſt in einem anſchaulichen Ganzen darzuſtellen. Allein ehe dieſes Ganze künſtleriſch zu Stande kam, verfloß wieder mehr als ein halbes Jahrtauſend, die Ritterſitte trat an die Stelle des Heroenthums, die Kreuzzüge an die der Völkerwanderung, das Chriſtenthum an die des Heidenthums, und die epiſche Sage erfuhr überall den Einfluß dieſer Umbildung des Volksbewußtſeins. Als endlich der Zuſammenordner und Neudichter jene ergriff, war ihm ſelbſt Manches unverſtändlich geworden, das wir zum Verſtändniſſe des Gedichts aus der nordiſchen Ueberlieferung ergänzen müſſen; wie die Beziehung Siegfrid's zu Brunhild und Brunhildens Tod. Aber das Gedicht hielt ſich doch rein an die Volksſage, es wurden ihr doch die Erzählungen von Artus und der Tafelrunde, vom heiligen Gral und die Heiligenlegenden nicht an- und eingefügt, die Phantaſtereien ſpäterer Ritterbücher noch nicht verknüpft.

Etwas Aehnliches iſt aber in Indien der Fall geweſen. Dort iſt der Ton der älteſten Dichtung voll ſchwungreicher Naivetät und friſcher Sinnigkeit; kriegeriſcher Muth, Waffenfreude, Heroenſitte bezeichnet die Zeit der Niederlaſſung am Ganges und der Kämpfe auf und nach der Wanderung, und ſie ſind die Grundlage des echten Kernes im Mahabarata. Aber das Werk fand tauſend Jahre ſpäter, zur Zeit Alexander des Großen, ſeinen künſtleriſchen Abſchluß, und da war die Cultur aus einer kriegeriſchen eine prieſterliche geworden, die Volkskraft in einer heißen, üppigen Natur erſchlafft, und die träumeriſche Phantaſie wetteiferte mit den überwuchernden Bildungen der Pflanzenwelt; an die Stelle heldenhafter That trat das Büßerleben und ward von der Einbildungskraft ins Maßloſe geſteigert, ins Fratzenhafte übertrieben; neben den alten Volksglauben ſtellte ſich die bramaniſche Prieſter-

lehre, ſtellten ſich die neuen Götter des Viſhnu- und Çivacultus, und hervorragende Heldengeſtalten der Urzeit, Rama und Kriſhna, wurden jetzt als Incarnationen des Viſhnu betrachtet, und die Thaten und Worte des Gottes dem angereiht was ſie als Menſchen der Sage gethan und geſprochen. So umranken jetzt die Schlingpflanzen der Epiſoden den alten Kern der Dichtung, und es iſt ſchwer ſeine ehrwürdige Größe aus ihren phantaſtiſchen Gebilden herauszufinden. Doch iſt das Licht welches F. A. Wolf und Lachmann für das Volksepos Europas angezündet, dem aſiatiſchen bereits zugute gekommen, und eine annähernde Herſtellung des alten Heldenliedes der Indier hat Holtzmann in einer deutſchen Nachbildung verſucht.

In eigenthümlicher Größe ſteht das Werk Firduſi's da, das Schack bei uns nunmehr eingebürgert hat. Daß eine iraniſche Heldenſage zu Homer's Zeit ſchon vorhanden war, beweiſt ihr Vorkommen und ihre Verflechtung mit den religiöſen Ideen der Aveſta. Durch die heiligen Bücher blieb ſie in der Erinnerung des Volks, und an den Namen, die es im Gebet ausſprach, wie wenn es ſagte: Laß mich rein ſein wie Sijawuſch, entzündete ſich fortwährend die Phantaſie um die Tradition noch zu bereichern. Durch Cyrus ward die Lichtreligion Staatscultus der großen perſiſchen Monarchie, und Sänger am Hof der Könige trugen das Lob der Helden und Götter vor. Als dann Griechen, Römer, Scythen in Perſien herrſchten und mit Perſien kämpften, ward der Feuerdienſt in die Bergſchluchten des Paropamiſos zurückgedrängt, und von jenen fünfhundert Jahren blieb nur geringe Kunde im Orient. Als aber die Saſſaniden das heilige Feuer wieder anzündeten, erſtand mit ihm ſogleich die alte Heldenſage; die einzelnen Ueberlieferungen wurden nun geſammelt und niedergeſchrieben, die letzten Perſerkönige ſammt Alexander wurden jetzt den alten Herrſchern von Iran unmittelbar angereiht. Da kam der Mohammedanismus und zertrümmerte die Lichtreligion und ihre Cultur, oder drängte ſie in die öſtlichen Provinzen zurück, wo das Verfolgte ſich mit großer Zähigkeit bewahrte, bis die Soffariden erkannten wie wichtig ihnen das altperſiſche Nationalgefühl zur Stütze ihres Thrones war, bis Mahmud von Gasna (977—1030) an ſeinem Hof zahlreiche Dichter vereinigte und aus dem ganzen Reich Schriften und mündliche Ueberlieferungen über jene urſprüngliche Heldenzeit zuſammenbrachte. Und als er nach dem Dichter ſuchte der aus all den Sagen ein großes Ganze

bilden ſollte, da war Abul Kaſim Manſur in Tus ſchon länger als zwanzig Jahre damit beſchäftigt geweſen. Er ward an den Hof gezogen und mit dem Beinamen des Paradieſiſchen, Firduſi, begrüßt. Sein Schahname oder Königsbuch zerfällt in zwei große Beſtandtheile, die Heldenſage von Iran mit einer mythiſchen Einleitung, und die ſpätere perſiſche Geſchichte vom Sturz des Darius Hyſtaspis bis zum Sturz der Saſſaniden. In jenem erſten Theile nun haben wir ein großes geſchloſſenes Ganze, eines der wunderbarſten Werke des Menſchengeiſtes: was das Volk erlebt und die Phantaſie des Volks gebildet und geſchaffen, was die Jahrtauſende gepflegt und fortgeſtaltet, das hat ein Dichter erſten Ranges, deſſen ſchwungvoller Geiſt und deſſen tiefſtes Gemüth mit der Idee und dem Reichthum ſolch ungeheueren Stoffs aufs innigſte ſympathiſirte, in kunſtvoller Form zum vollendeten Abſchluß gebracht und die viel hundert Quellen zu einem nie verſiegenden Strom verbunden. Die Bilderfülle der morgenländiſchen Einbildungskraft wird in ſonnigem Lichte zur Klarheit gebracht, der überwuchernde Reichthum von Geſtalten und Begebenheiten durch die ſittliche Idee des Kampfes von Licht und Finſterniß zu organiſcher Einheit verbunden. Was einſt aus dem Bewußtſein der jugendlichen Heroenzeit emporſtieg, das iſt in Tagen vorgeſchrittener Cultur künſtleriſch wiedergeboren. Jahrtauſende liegen zwiſchen den alten Iraniern und Firduſi, aber ihr Geiſt feierte eine Auferſtehung und Verklärung in ſeinem Genius. Schack ſelbſt ſagt ſehr treffend: „Es ertönt in der Dichtung ein feierlich voller ſeltſam fremder Klang aus der fernſten Vergangenheit, wie ihn keine Kunſt nachzuahmen vermag; es weht in ihr ein friſcher Hauch der Frühe, es liegt über ihr die Morgenröthe der Geſchichte, ſie iſt vom Athem der Heldenbegeiſterung durchſtrömt. Firduſi's Epos trägt auf der einen Seite manche Züge der Kunſtpoeſie, namentlich da wo er ſeine Weltbetrachtung ausſpricht, auf der andern Seite hat es noch durchaus die weſentlichſten Merkmale der Volkspoeſie bewahrt, die aus der Natur ſelbſt aufſprudelnde Friſche, die Spiegelhelle, aus der uns das Bild eines jugendlichen Heroenalters in ſeiner Weſenheit und Totalität entgegentritt, die unendliche innere Fülle, welche nur im langen organiſchen Wachsthum gedeihen, nur da vorhanden ſein kann wo die Dichtung in vielen aufeinanderfolgenden Zeiten Wurzel geſchlagen und ſich mit den beſten Lebenskräften einer jeden genährt hat. Weit entfernt aber iſt dieſe doppelte Eigenſchaft, in welcher ſich unſer Epos zeigt,

irgend einen Zwieſpalt heterogener Beſtandtheile auch nur durchſchimmern zu laſſen. Der Dichter hat ſich ſo mit voller Seele in die alte Sagenwelt hineingelebt, ſich ſo von ihr durchdringen laſſen und wieder ſie mit ſeinem Geiſte durchdrungen, daß ſich kaum ſcheiden läßt was er von ihr empfangen, was er ihr gegeben. In Begeiſterung und Hoheit waltet er über ſeinem Gegenſtande, ganz Eins mit ihm; nur mit leiſem Fittig ſchwebt ſeine Klage, ſeine die Vergänglichkeit alles Irdiſchen betrauernde Reflexion wie ein ſtiller Todesengel über die wechſelnden Scenen der bewegten Handlungen hin, und ſein Ich, das ſonſt in der Darſtellung verſchwindet, ſcheint nur hervorzutreten um die ferne Vergangenheit beſſer mit der Gegenwart zu vermitteln. Durch Keuſchheit und Enthaltſamkeit ebenſowohl wie am geeigneten Ort durch kühne Selbſtthätigkeit iſt es ihm gelungen ſeiner Ueberarbeitung des alten Sagenſtoffes eine unnachahmliche Einheit von Natur und Kunſt zu verleihen, ſodaß jene ſich in freier ungebundener Lebendigkeit zeigt, während dieſe alle Theile gegliedert, die Begebenheiten ſowol geordnet als zu reicherer Mannichfaltigkeit erzogen und dem volksthümlichen Kern die Rundung und die poetiſche Ganzheit gegeben hat, welche der vereinten Thätigkeit Vieler nicht gelingen kann."

Auch in der Lyrik ſind die Empfindungen, welche das Gedicht darſtellt, entweder ein Gemeingut, ſie haben alle Herzen bewegt und thun es noch, oder es ſind ausſchließliche Erlebniſſe eines Einzelnen, die in vielgeſtaltigen Weiſen erklingen und für Luſt und Leid ein Mitgefühl erſt ſuchen, während im erſtern Fall der Geſang aus einer bereits gemeinſamen Stimmung ſich ergießt. Dies bedingt der Unterſchied des Volksliedes und der Kunſtlyrik. Weil im Volkslied der Sänger nur das Organ des Volkes iſt, weil er nur ausſpricht was Allen auf der Lippe brennt, darum ſtimmen ſie ein in ſeinen Geſang, darum nimmt er ſelbſt auf was Andere ſchon geſungen haben. Daher kehren Lieblingsgedanken in ſo vielen Liedern wieder, z. B. daß wenn der Himmel Papier und jeder Stern ein Schreiber wäre, die Liebe doch nicht ausgeſchrieben würde, daß Laub und Gras verwelken, wo zwei Verliebte ſcheiden, oder das auch in der Form feſtſtehende:

Die Dornen und die Diſteln die ſtechen gar zu ſehr,
Doch falſche falſche Zungen die ſtechen noch viel mehr;

und

Keine Kohle, kein Feuer kann brennen ſo heiß
Als heimlich ſtille Liebe, die niemand nicht weiß.

Einer ſtimmt das Lied an, ein Anderer fährt fort und ſteuert bei, wie gerade in ſeinem Gemüth die angeregte Empfindung lebt, ein Dritter ſingt ihnen nach, modulirt aber das Ganze in ſeiner Weiſe, und indem das Volk ſich das Lied aneignet, wird zugeſetzt und weggelaſſen; es iſt kein todtes Beſitzthum, ſondern eine fortwachſende Pflanze, und man hätte darum es Achim von Arnim und Clemens Brentano nicht verargen ſollen, daß auch ſie manchmal eine beſchneidende oder ausbeſſernde Hand an das ſo Ueberlieferte legten, als ſie des Knaben Wunderhorn herausgaben. Häufig ſind nur Fragmente da, wie die Verſe von den drei Lilien, die der Reitersmann auf dem Grabe ſoll ſtehen laſſen. Wilhelm Dönniges hat in den Erläuterungen zu ſeinen ſchottiſchen und engliſchen Volksballaden durch die That gezeigt wie ein ſpäterer Dichter ſolche vereinzelte Klänge als poetiſche Motive verwerthen und aus ihnen kunſtſinnig ein Ganzes bilden kann.

Das Volkslied gibt wirklich Erlebtes wie der alte Heldengeſang, nicht durch die Betrachtung erſt angeregte, erſonnene Empfindungen, und es ſpricht ſie in der Wahrheit und Allgemeinheit aus, wie ſie jeder in ſich trägt. Dieſe Zuſtände und Empfindungen, ſagt Vilmar, von denen das Herz voll iſt, werden vom Volksliede im Augenblick des Erlebens und Empfindens raſch und bewegt, wie das Herz in dieſem Momente ſelbſt iſt, ausgeſprochen, rhapſodiſch hingeworfen, ohne ſich um den Zuſammenhang der Gefühle und Erlebniſſe untereinander zu kümmern; nur die bewegteſten Momente werden feſtgehalten und ſtoßweiſe hinausgeſungen, wie uns die Gefühle im Zuſtande lebhafter Erregung, wie Liebe und Leid den in wahre Liebe und tiefen Abſchiedsſchmerz wirklich Eingetauchten ſtoßweiſe bewegen. Vilmar hätte an die erſten Naturlaute der Empfindung, an das Lachen der Freude und das Schluchzen des Leides, er hätte an den Pulsſchlag erinnern können. Während alſo die Kunſtdichtung auf Ausfüllung der Mittelglieder, auf Färbung und Ausmalung ihr Augenmerk richtet, concentrirt ſich im Volkslied alles auf den Ausdruck eines ſtarken Gefühls, und nur die wichtigen Momente werden hervorgehoben, was ſich von ſelbſt verſteht wird nicht geſagt, und daher die ſcheinbaren Sprünge und Lücken, daher was Goethe den kecken Wurf des Volksliedes genannt hat. Ich nehme zum Beleg ein überall geſungenes Lied, bei dem ſeltſamerweiſe das Wunderhorn,

Simrock, Talvj und Scherr in ihren Sammlungen den Text in der Weiſe verſtümmelt mittheilen daß ſtets die zweite Zeile in jeder Strophe fehlt, welche doch von der Melodie wie von dem dreigliederigen Bau der Strophe verlangt wird. Der Sänger, ſeiner Liebe voll, ſingt ſeinen Liebesgruß:

Soviel Stern' am Himmel ſtehen
An dem blauen güldnen Zelt,
Soviel Schäflein als da gehen
In dem grünen grünen Feld,
Soviel Vöglein als da fliegen,
Als da hin und wieder fliegen,
Soviel mal ſei du gegrüßt.

Daß er von der Geliebten ferne iſt verſteht ſich von ſelbſt, ſonſt würde er ihr keine Grüße ſenden, er ſingt deshalb ſogleich den Schmerz der Trennung:

Soll ich dich denn nimmer ſehen,
Nun ich ewig ferne muß?
Ach das kann ich nicht verſtehen,
O du bittrer Scheidensſchluß!
Wär' ich lieber ſchon geſtorben,
Eh ich mir ein Lieb erworben,
Wär' ich jetzo nicht betrübt.

Das Gefühl des Schmerzes iſt überwältigend, die Seele weilt noch einmal bei ſeiner Betrachtung:

Weiß nicht ob auf dieſer Erden,
Die des herben Jammers voll,
Nach viel Trübſal und Beſchwerden
Ich dich wiederſehen ſoll.
Was für Wellen, was für Flammen
Schlagen über mich zuſammen,
Ach wie groß iſt meine Noth!

Nun plötzliche Faſſung und Ergebung: es iſt das Bewußtſein der Treue, die durch keine Macht der Ferne gebrochen wird, es iſt die Liebe ſelbſt, die auch in der Trennung beſeligt und die Trennung verſüßt und ſie tragen lehrt:

Mit Geduld will ich es tragen,
Denk' ich immer nur zu dir;
Alle Morgen will ich ſagen:
O mein Schatz, wann kommſt zu mir?

Alle Abend will ich ſprechen,
Wenn mir meine Aeuglein brechen:
O mein Schatz, gedenk' an mich!

Ja ich will dich nicht vergeſſen,
Enden nie die Liebe mein,
Wenn ich ſollte unterdeſſen
Auf dem Todbett ſchlafen ein.
Auf dem Kirchhof will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das die Lieb thut wiegen ein.

Oder hat das Mädchen die vorletzte Strophe geſungen, und an ihrer Treue der Scheidende ſich aufgerichtet und gleichfalls ein inniges ewiges Angedenken gelobt? Am Schluſſe wird ſtatt „die Lieb" auch wol: „das ein Lied thut wiegen ein", gehört.

Nehmen wir noch eine Volksballade, ſo hebt ſie mit einem Naturbild und mit einem Stimmungsausdruck an:

Es kann mich nichts ſchöner erfreuen
Als wenn der lieb Sommer angeht,
Dann blühen die Roſen im Walde,
Juja Walde,
Soldaten marſchieren ins Feld.

Den abziehenden Soldaten fragt nun ſogleich die Geliebte:

Ach Schätzel was hab' ich erfahren,
Daß du willſt ſcheiden von mir,
Und willſt ins fremde Land reiſen:
Wann kommſt du wieder zu mir?

Der Dichter und der Held ſind eine Perſon, oder der Soldat ſingt ſelbſt ſein Geſchick; er ſetzt voraus daß er fortzieht und ſchildert ſein Gefühl in der Fremde:

Und als ich in das fremde Land kam,
Gedacht' ich gleich wieder nachhaus:
Ach wär' ich zuhauſe geblieben
Und hätte gehalten mein Wort!

Schon in der vorherigen Frage des Mädchens, noch mehr im Schluß dieſer Strophe liegt ein Motiv des Folgenden, das aber nur angedeutet wird; der Soldat hat gegen ſein gegebenes Wort in männlicher Wanderluſt das Mädchen verlaſſen, wenn auch nur auf eine Zeit lang, nun iſt es nicht ohne ſeine Schuld was er erfährt. Es verſteht ſich von ſelbſt daß er trachtet ſeine Sehn-

ſucht nach der Heimkehr zu befriedigen, das Lied ſchweigt davon und erzählt ſogleich die Wiederkunft.

Und als ich nun wieder nachhauſe kam,
Feinsliebchen ſtand hinter der Thür.
Gott grüß' dich, du Hübſche, du Feine,
Von Herzen gefalleſt du mir.

„Was brauch' ich dir denn zu gefallen,
Ich hab' ja ſchon längſt einen Mann,
Einen hübſchen und einen reichen,
Der mich wohl ernähren kann."

Die zwei nächſten Zeilen kehren gerade ſo in einem andern Gedichte wieder, ſie machen durch die Frage die Darſtellung lebendig, rücken ſie in die Gegenwart und wenden ſich an die Hörer; der Dichter und Soldat ſind aber von nun an zwei Perſonen.

Was zog er aus ſeiner Taſche?
Ein Meſſer, war ſcharf und ſpitz;
Er ſtach's Feinsliebchen durch's Herze,
Das rothe Blut gegen ihn ſpritzt.

Und als er's wieder herauszog,
Von Blut war es ſo roth.
„Ach höchſter Gott im Himmel,
Wie bitter iſt mir der Tod."

Jetzt identificiren ſich wieder der Soldat und Dichter:

So geht's wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
Thut wunderſelten gut;
Wir beide wir haben's erfahren,
Was falſche Liebe thut.

Wie eine Variation dieſer Ballade lautet eine andere: „Es ſtehen drei Sterne am Himmel, die geben der Lieb' ihren Schein."

Das Volkslied knüpft gern an eine Erſcheinung, an ein Bild an und geht zum Empfindungsausdruck fort, z. B.:

Wenn alle Brünnlein fließen,
Wo ſoll man trinken,
Wenn ich meinen Schatz nicht rufen darf, ja rufen darf,
Thu' ich ihm winken.

Oder der Sänger ſieht die Linde im tiefen Thal, er ſieht Frau Nachtigall darauf ſitzen, und ſingt uns nun von ſeiner Liebe, indem er die Nachtigall zur Liebesbotin macht. Ich habe dieſer Art des

lyriſchen Gleichniſſes ſchon früher erwähnt. Die Kunſtlyrik dagegen iſt des Empfindungsausdrucks auch ohne ſolche Symbole mächtig, ſie ſpricht ihn frei für ſich aus und nimmt dann Bilder oder Begebenheiten auf um ihn zu veranſchaulichen; ich erinnere einſtweilen an die Mythen bei Pindar, von denen ich ſpäter reden werde.

In der Kunſtlyrik tritt der Dichter hervor, gerade ſeine Gefühle will er durch ſchöne Darſtellung theilnahmswerth machen, und da ſeine Gemüthsbewegungen ihm eigenthümlich ſind, oder da er in der Behandlung auch fremder Zuſtände, auch ganz individueller Gefühle von ſich ſelbſt oder von Andern ſeine Stärke zeigen will, ſo kommt es ihm auf die Mittelglieder an, die das Abſonderliche deutlich machen, es bedarf der Klarheit des Gedankens zur vollen Ausbreitung einer innern Welt. Er findet für ſeine Individualität eine oft ſchwer zu handhabende Kunſtform, oder er ſchafft ſie dem jeweiligen Inhalt entſprechend. So bewegt ſich Platen in der Anſchauungsweiſe des Griechenthums oder des Orients, und nimmt dazu auch die eigenthümlichen Odenversmaße oder die Ghaſele; ſo führt uns Goethe bald die Seelenſtimmung des Prometheus, bald die des Ganymed oder Mohammed vor; er weckt in Rom die Klänge der antiken Elegie in der Weiſe des Properz, und ſingt im Divan mit Hafis ein perſiſches Lied aus deutſcher Bruſt. So idealiſirt Bodenſtedt die Geſtalt des Mirza Schaffy von Tiflis um ihm dann die eigene Geiſtesfreiheit und heitere Lebensweisheit in den Mund zu legen.

Oft entbehrt die Kunſtlyrik des begleitenden Geſanges, ſtatt deſſen wird die Sprache durch Reim und Rhythmus in mannichfachen Verflechtungen muſikaliſch behandelt zu einer tönenden Melodie des Wortes. Das Volkslied dagegen will geſungen ſein, und hat von ſeiner Melodie gelöſt nur ein halbes Leben. So ſagt einmal Gräter in Bragur: „Die Jägerlieder ſind nach den Accorden des Waldhorns modulirt, und verlieren unendlich viel, wenn ihnen dieſe natürliche Begleitung und die lebendige Nachahmung des Waldhorns durch eine ſonore Stimme genommen wird. Wie wenig erkennt man auf dem Papier die Wirkung des frohen Liedes: «Fahret hin, fahret hin, Grillen geht mir aus dem Sinn», das auf dem Horn ſo prächtig ſchallt! Oder ſollte man es doch aus dem raſchen und wiederhallenden Silbenmaße hören? Der Creticus (⏑–⏑) drückt allemal den Anſtoß des Waldhorns und ſeinen ſchönen Abfall in der Terz aus, und der

zweite Creticus hallt dem ersten nach. So ist in dem Lied: «Es ritt ein Jäger wohlgemuth» der Amphibrachys (⏑–⏑) in den Worten: «Im Maien, am Reihen», in andern sind die nachahmenden Schallworte des Waldhorns, in andern die fliegenden und treibenden Sylbenmaße voll lebendiger Wirkung."

Hierher gehört auch die Form des Refrains, die sich durch die Wiederholung einzelner Empfindungslaute nach bestimmten Versen charakterisirt, z. B. das „Ade!" oder das „Scheiden und meiden thut weh!" im Volkslied, das Juchhe! im Goethe'schen: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt." Die schwedischen Balladen haben im Kehrreim eine Verszeile, die der Gesang beständig wiederholt, indem sich in ihr die Empfindungsbasis des Ganzen concentrirt; z. B.: „Der Wald steht all in Blumen", oder „Herzliebste, was trauerst du?" Er kommt auch bei uns vor, z. B.: „Hüte dich, schönes Blümelein", oder bei Shakspere im Lied Desdemona's: Sing willow, willow, willow.

Auch in der lyrischen Poesie wird das Höchste erreicht wenn ein großer Dichter im Volkston singt, wenn er den volksthümlichen Inhalt künstlerisch darstellt. Darum haben Uhland und Heine Anklang gefunden, weil ihnen das Geheimniß des Volksliedes offenbar geworden, an das sie daher auch gern anknüpfen, gerade wie der König aller Lyriker, wie Goethe. Vielfach haben die Volkslieder von Niren gesungen, welche Menschen ins Wasser gelockt. Goethe erkennt den tiefen Sinn dieser Sage, die Sehnsucht nach einer Vermählung mit der Natur, wie sie uns ergreift, wenn wir vor dem klaren, kühlen Wasserspiegel stehen, und so hat er seinen Fischer gedichtet. Andere Lieder, namentlich im Norden, sangen von Erlkönigs Reich; ein dänisches: „Herr Olaf reitet spät und weit", hat nicht blos das Versmaß des Goethe'schen Erlkönigs, auch den Schluß: „Da lag Herr Olaf, und er war todt", hat Goethe nur wenig verändert; und doch, wie ist seine Ballade so viel herrlicher! Es ist in ihr die tragische Macht der Phantasie ausgesprochen, die uns die Natur belebt und uns auch in Nebelstreifen und alten Weiden oder im Flüstern des Windes nichts Todtes sehen, vielmehr ein Seelenhaftes ahnen läßt, die Macht der Phantasie, die aber, wenn sie vom Verstande sich löst, den Menschen der Wirklichkeit entzieht und ihn zu Grunde richtet. So stehen Verstand und Phantasie in der Anschauung des Vaters und des Kindes bei Goethe nebeneinander, und die Ballade eröffnet uns in engstem Rahmen denselben Blick in unser Wesen,

den der Taſſo oder der Werther gewähren. Die alte Volksweiſe iſt beibehalten, der Sage iſt ihr Sinn abgewonnen, und demgemäß iſt ſie zu voller Klarheit durchgebildet worden.

Uhland's deutſche Volkslieder theilen jetzt ein langes Gedicht mit, das den Refrain hat: „Röslein auf der Heiden"; aber wie ſchlank und zart und duftig iſt dagegen das Goethe'ſche, und wie hat Goethe ſpäter ſelbſt mit einzelnen kleinen Veränderungen es in eine höhere Idealität erhoben, wenn ſtatt: „Sah es, war ſo jung und ſchön", es nun heißt: «War ſo jung und morgenſchön!» — Ich kenne vier Volkslieder, welche beginnen:

Wie kommt's, daß du ſo traurig biſt?

und drei ſetzen hinzu:

Ich ſeh dir's an den Augen an,
Daß du geweinet haſt.

Eines gibt die kurze Antwort:

Und wer 'nen ſtein'gen Acker hat,
Dazu 'nen ſtumpfen Pflug,
Und wem ſein Schätzel untreu wird,
Der hat wol Kreuz genug.

Andere nehmen im Fortgang des Dialogs eine ſcherzende oder heitere Wendung, die dem Anfang nicht entſpricht; welch einen wundervollen „Troſt in Thränen" hat aber Goethe an ihn angereiht, und ſo recht herausgeſungen was in ihm lag, rein, ſtill und bewegt!

Ein ſchönes italieniſches Ständchen hat Kopiſch uns überſetzt; es lautet:

Du biſt das ſüße Feuer,
Biſt meine Seele, du!
Zu allen meinen Gefühlen ...
Schlaf ſüß, was willſt du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen ...
Haſt alle Schlüſſel du,
Und hier von dieſem Herzen ...
Schlaf ſüß, was willſt du hinzu?

Und hier von dieſem Herzen
Haſt jedes Theilchen du,
Und wirſt mich ſterben ſehen ...
Schlaf ſüß, was willſt du hinzu?

Und wirſt mich ſterben ſehen,
Ja ſterben, befiehlſt du!
Schlaf ſanft, geliebtes Leben,
Schlaf ſüß, was willſt du hinzu?

Oder nehmen wir lieber das Original, das ſich freilich weicher und melodiſcher in die Seele ſingt:

Tu sei quel dolce fuoco,
L'anima mia sei Tu,
E degli affetti miei ...
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei
Tien le chiave Tu,
E di sto cuore hai ...
Dormi, che vuoi di più?

E di sto cuore hai
Tutte le parti Tu;
E mi vedrai morire ...
Dormi, che vuoi di più?

E mi vedrai morire,
Se lo comandi Tu.
Dormi, bel idol mio,
Dormi, che vuoi di più?

Goethe hat dieſes Lied gekannt, er hat das Motiv jede Strophe mit „Schlafe, was willſt du mehr", zu ſchließen davon entlehnt, aber ſtatt durch dieſen Refrain den Fortgang der Gedanken beſtändig mitten im Satze zu unterbrechen, hat er ihn demſelben anzuſchmiegen gewußt; er hat es vermieden die dritte Zeile der vorhergehenden Strophe als die erſte der folgenden müßig zu wiederholen, er hat ſie vielmehr dort einen Gedanken abſchließen, hier einen neuen Gedanken aus ihr ſich entwickeln laſſen; endlich hat er auch die weiblichen Versausgänge durch den Reim gebunden und ſo die Muſik des Ganzen wunderſam erhöht. Es iſt iſt immer nur Ein Gefühl, das die Seele im Wechſel der Anſchauungen träumeriſch ſüß hin und her bewegt, darum wird auch das Ohr durch die Wiederkehr derſelben Klänge befriedigt. Und wie hat er den Inhalt ſeines eigenen Gemüths, einen viel höhern Gehalt in dieſe ſo veredelte Form ergoſſen! In die Seele der ſchlummernden Geliebten will er die Ueberzeugung unbegrenzten Wohlwollens einflößen, wie das italieniſche Volkslied; aber er

will zugleich Himmel und Erde mit dem reinen Gefühle des Herzens in Einklang bringen, das ihn läuternd und weihend zur Andacht ſtimmt und ihn mit Wonnen der Ewigkeit beſeligt, und dieſer Gottesfriede, dieſe Verklärung ſeines ganzen Weſens in der Liebesbegeiſterung will er auch dem Traume der Geliebten einhauchen und ganz mit ihr Eins werden. So dichtet er ſeinen Nachtgeſang:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenſpiele
Schlafe, was willſt du mehr?

Bei meinem Saitenſpiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe, was willſt du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr
Aus irdiſchem Gewühle;
Schlafe, was willſt du mehr?

Aus irdiſchem Gewühle
Trennſt du mich nur zu ſehr,
Bannſt mich in dieſe Kühle;
Schlafe, was willſt du mehr?

Bannſt mich in dieſe Kühle,
Gibſt nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe, was willſt du mehr?

Es war eine Zeit wo die deutſche Poeſie unter dem Einfluß der gelehrten Schulbildung ſich vom Mutterboden des Volks völlig gelöſt hatte, wo ſie wie eine Fertigkeit angeſehen wurde die ſich lehren und lernen laſſe, wo man in Nachahmung ausländiſcher Muſter Gedichte wie Kleider machte und ein Antitheſenſpiel ſcharfſinniger Gedanken an die Stelle der Bilder der Phantaſie und der Gefühle des Herzens ſetzte; die Poeſie war Verſtandesſache, und man hielt gerade diejenigen Gedichte für die kunſtreichſten, in welchen der Verfaſſer in rein erſonnenen, ihm ganz fremden Empfindungen ſich zierlich ſteif erging. Es war die Periode von Opitz bis Gottſched. Die damalige Sinnesweiſe gipfelt in einem Buch des Pegnitzſchäfers Harsdörfer. Es führt

den Titel: Poetiſcher Trichter, die deutſche Dicht- und Reimkunſt ohne Behuf der lateiniſchen Sprache in ſechs Stunden einzugießen; es erſchien zu Nürnberg, und hieß daher der Nürnberger Trichter. Es handelt von der Poeterei Urſprung und Zweck; von der deutſchen Sprache, der Wörter Lang- und Kurzlaut; von den Doppelwörtern und dem Reim; von der lang kurzen, kurz langen (_⏑ und ⏑_), von der langgekürzten und gekürztlangen (_⏑⏑ und ⏑⏑_) Reimart; vom Strophenbau und der Zierlichkeit der Wörter. Hier werden nun in der ſechsten Stunde beſonders die Beiwörter und Umſchreibungen behandelt, ſtatt der gewöhnlichen Rede ſoll man in der Poeſie eine ſinnreiche Umſchreibung ſetzen, ſtatt Frühling Blumenvater, ſtatt Wein Schlafreizer, Poetenſchaft, Kelterblut, ſtatt Wind Wolkentreiber, Felſenſtürmer, Wirbelheger, Blüthenfeind. Dem Worte Feld ſolle man je nach dem Monat, in welchem oder von welchem man ſchreibe, ein anderes Adjectiv geben, alſo daß es heiße im Januar hartbefroren, im Februar windbetrübt, im März neulichgrau, im April neugepflügt, im Mai blumenhold, im Juni vielbegraſt, im Juli hitzematt, im Auguſt ährenreich, im September ganz durchfeuchtet, im October fruchtbereicht, im November grünlichfalb, im December ſchneebeſamt. — Ein ſinnreiches Spiel ſoll man ferner mit den Wörtern treiben die mit gleichen Buchſtaben geſchrieben werden, wie Borg und grob, Kron und Korn; z. B.:

Die **Lieb'** in unſerm **Leib** heißt Uebel mancherlei,
Bald iſt ſie wie ein **Beil**, bald ganz erſtarrtes **Blei**.

Oder er empfiehlt folgende Alliteration:

Gleich wie das Wörtlein **Weib** ſich leichtlich läßt verſtellen,
Doch daß der Buchſtab **W** bleibt auf des Namens Schwellen,
So weicht der Weiber Sinn, iſt bald der Augen **Weid'**,
Und über kurze **Weil** ein ehgeweihtes Leid.

Das **Weib** gleicht einem **Weihr**, der niemals ſattgefüllet,
Sie gleichet auch dem **Weitz**, der auf durch Näſſe quillet.
Der **Weiſe** wird bethört durch **Weiber** und den **Wein**,
Doch wird hierbei dem Mann mehr wohl als übel ſein.

Den größten Theil des Buchs füllt dann ein Regiſter der vornehmſten Hauptwörter, und hinter jedem ſtehen die Beiwörter die man ihm geben, die Umſchreibungen die man ſtatt ſeiner ſetzen ſoll. Wir ſchlagen Blut auf, und finden: Der Geiſter Aufenthalt, der Adern heißer Schweiß, der purpurrothe Lebens-

ſaft, das naſſe Lebensgold, der Leber Kuchenſpeiß. (Man könnte alſo leicht dichten: So ward vergoſſen hier der Adern heißer Schweiß, der dürre Boden trank der Leber Kuchenſpeiß. Oder: Er zahlte ſeine Schuld mit naſſem Lebensgold.) Wir ſchlagen Aepfel auf, und finden: Die geimpfte Baumfrucht, des erſten Weibs Gelüſten.

Schon vor Harsdörfer hatte der heſſiſche Poet Bachmann zu Schuppe geſagt: „Wer von Natur inventiös iſt, copiam verborum hat, und in bonis autoribus beleſen iſt, und will ſich nicht im Nothfall reſolviren in vierzehn Tagen ein deutſcher Poet zu werden, der iſt nicht werth daß er Brot eſſe."

Einen Blick in das Innere der Werkſtatt und des Verkehrs der etwas ſpäteren höfiſchen deutſchen Poeſie eröffnet uns Varnhagen in der Biographie Beſſer's. Die Frau von Canitz war geſtorben, lang und mühſam arbeitete Beſſer an ſeinem berühmten Gedicht auf ihren Tod, und fand unter anderm Schwierigkeit den Ausdruck eines Gedankens, welchen er für die fünfte Strophe beſtimmt hatte, in ſolcher gehörig abzurunden. Er theilte dem Freund ſeine Verlegenheit mit, und forderte ihn auf ſeinerſeits auch die Sache zu verſuchen. Canitz, raſcher und fertiger, ſandte ſchon nach drei Tagen eine zweifache Löſung der Aufgabe; man könnte ſetzen, meinte er, wie folgt:

Wer glaubt daß nur verwirrtes Weſen
Der Welt durch Frauen widerfährt,
Iſt werth und iſt es bald nicht werth
Sich eine ſolche zu erleſen,
Die ihm ſonſt keinen Kummer macht,
Als wenn ſie wird ins Grab gebracht.

Oder auch in dieſer andern Wendung:

Du ſchreibſt die Unruh' hier auf Erden
Zwar nur allein den Weibern zu;
Doch müſſe, Spötter, deine Ruh'
Von einer Frau geſtöret werden,
Die dir nie Unruh' hat gebracht,
Als da ſie dich zum Witwer macht.

Beſſer lobte beide Strophen höchlich und wollte eine aufnehmen, allein er brütete deshalb doch nicht weniger an ſeiner eigenen Ausführung. Endlich nach vieler Arbeit und langem Zögern trat er nun auch mit ſeiner fertig gewordenen Strophe hervor; ſie lautete:

Gewiß die von den Weibern ſagen
Daß ſie die Unruh', die man ſpürt,
Zum erſten in die Welt geführt,
Die ſollten deinen Jammer tragen
Und lernen daß ihr Spott erſt wahr
Auf eines Weibes Todtenbahr'.

Da bekannte denn Canitz ſeine Strophe weit übertroffen.

Dadurch wurden Günther und Bürger zu Meteoren eines neuen Tages daß ſie ihre eigenen Freuden und Leiden ſangen, dadurch Klopſtock zum Morgenſtern unſerer neueren Poeſie, daß bei ihm der Dichter und der Menſch Eins und beide groß und edel waren; dadurch ward Herder ein bahnbrechender Genius daß er in der Poeſie eine Völkergabe erkannte und durch ſeine Stimmen der Völker in Liedern auf den Verjüngungsquell für unſere Kunſtdichtung hinwies; wie Haydn, der die Melodie des Volksliedes in die Muſik einführte, Chorführer einer neuen Periode in dieſer ward, ſo Goethe durch ſeine Gedichte, ſeinen Götz und die erſten Fauſtfragmente in der Literatur.

Die epiſche Darſtellungsweiſe.

Wir ſind gewohnt die epiſche Poeſie als die objective zu bezeichnen und vorzugsweiſe Objectivität von ihr zu fordern, und zwar in der doppelten Bedeutung dieſes Wortes, wonach es einmal das Gegenſtändliche, das äußerlich Wirkliche, dann das in ſich Begründete, für ſich ſelbſt Geltende bezeichnet, wie wenn wir von einer objectiven Wahrheit im Unterſchiede von Vorſtellungen reden die nur Einzelnen nach deren beſonderer Gemüthsbeſchaffenheit richtig erſcheinen. Der Epiker ſtellt alſo nicht die Innerlichkeit des Menſchen oder das Seelenleben als ſolches dar, ſondern er ſchildert den Weltzuſtand in dem daſſelbe ſich ausgeprägt hat, und die Thaten durch die es ſich ein äußeres Daſein gibt; er malt die Natur nicht wie ſie in den Stimmungen des Herzens ſich ſpiegelt, ſondern wie ſie in ihrer eigenen Weſenheit uns in feſtem Umriß vor Augen ſteht; er entwickelt Gedanken, aber nicht wie der Geiſt des Menſchen von ihnen im Wechſel der Gefühle erfüllt iſt, ſondern wie ſie als allgemein gültige Ideen in ihrem eigenen innern Zuſammenhange ſich ſelbſt tragen und bewähren.

Es ist hier überall das in sich selbständige Leben, das in seiner Freiheit, in seiner unzersplitterten Größe, in seiner Einheit und Harmonie des Innern und Aeußern veranschaulicht und verherrlicht wird, und das Kunstwerk soll als das Abbild dieses Lebens ebenso frei und selbständig erscheinen. Daher verschwindet der Dichter hinter seinem Werke, und statt mit seiner Subjectivität in die Entfaltung der Begebenheiten oder Gedanken bedingend einzugreifen, läßt er dieselben sich in strenger Gesetzmäßigkeit auseinander entwickeln oder im Spiel äußerlich wirkender Kräfte hervortreten.

Die Muse ruft Homer an, die aller Dinge kundige, die wahrhaftige Göttin, daß sie den Zorn des Achilleus singe, daß sie ihm vom vielgewandten Odysseus sage; und nun verkündet er was als Offenbarung vor seiner Seele vorüberzieht, aber diese seine ganze große Seele haucht er dem Werke ein, daß es Leben und Empfindungsfülle gewinne. Der echte Epiker ist Eins mit seiner Zeit, ihn trennt keine Kluft von der Bildung seines Volkes, er ist nur der liederreiche Mund desselben, und ebenso ist er Eins mit seinem Stoff. Die Gefühle welche in diesem die herrschenden sind, erkennt er als die treibenden Mächte des eigenen Herzens, und wenn Goethe beim Vorlesen von Hermann und Dorothea in Thränen ausbrach und sagte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen," so beweist dies wie er sein tiefstes Gemüth in das Gedicht ergossen. Aus diesem Liebesbund des Künstlers und des Kunstwerks, aus diesem schweigsamen naiven Einverständniß der Seele des Dichters und der Seele der Welt leitet F. Zimmermann die innige Rührung ab, die uns beim Lesen Homer's ergreift. Nirgends dringt dieser uns seine Reflexionen auf, nirgends spricht er seine Empfindungen über das Dargestellte aus, aber er hat die ganze Hoheit und Milde seiner eigenen Natur all seinen Schöpfungen völlig eingehaucht. Wir erkennen sein Vaterlandsgefühl, wenn Odysseus sich sehnt den Rauch des Vaterhauses aufwirbeln zu sehen, wir ahnen den Muth seiner Brust in der Waffenfreude des Achilleus, aus Andromache's lächelnder Thräne spricht die Innigkeit seines Gemüths uns an, wie die Kindereinfalt seiner reinen Seele aus dem Zurückbeben des kleinen Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters; Odysseus und Penelope offenbaren den Erfindungsreichthum seines Geistes, die Treue seines Herzens. Die Objectivität des Epos ist also keine kalte Aeußerlichkeit, sondern sie besteht darin daß das subjective Gefühl des

Dichters ſich völlig in den Gegenſtand ergoſſen hat und dieſer dadurch vom innigſten Gemüthsleben durchdrungen, bewegt und beſeelt erſcheint.

Goethe's Hermann und Dorothea erhebt ſich aus dem Kreiſe des Idylls in den des eigentlichen Epos nicht blos dadurch daß die größte Begebenheit des Jahrhunderts ihm zum Hintergrunde dient, ſondern dadurch daß uns die Geſchicke der Welt und der Wandel der Zeit in den Begebenheiten der Familie veranſchaulicht werden, daß wir ſehen wie der Menſch das Beſtändige der Geſinnung und die Treue für die Natur verſchmelzen ſoll mit der Empfänglichkeit für das Neue, für die Bewegung der Freiheit, damit er und ſein Geſchlecht weder thatlos erſtarre noch in trüber Gährung ſich verwirre, ſondern die eigenthümliche Weſenheit mit klarem Muth ausbilde und die Cultur der Natur vermähle. In ganz ähnlicher Weiſe hat Wilhelm von Humboldt eine Abhandlung über dieſes Gedicht dahin erweitert daß er an ihm vom Beſondern aufſteigend die Geſetze der epiſchen Poeſie nachwies und dieſe wiederum in einer der Hauptſtimmungen des Geiſtes begründete. Wir wollen den umgekehrten Weg gehen und aus dem Weſen des Geiſtes ein Bild unſerer Dichtung entwickeln.

Unſer Leben bewegt ſich zwiſchen den Zuſtänden einer ruhigen Beſchauung, einer unintereſſirten Betrachtung der Dinge, und einer Erregung der Gefühle, eines beſtimmten Empfindens. Die Empfindung eignet den Gegenſtand ſich an oder ſchließt ihn von ſich aus, er gilt ihr nur in ſo weit er das innere Selbſt berührt, das ihn liebt oder haßt, und danach abſtößt oder genießt, oder in der Empfindung hat ſich die Seele in ihrer Untrennbarkeit vom Gegenſtande und bezogen auf ihn als dieſen einzelnen. Die Betrachtung dagegen läßt die Sache in deren eigenen Weſenheit und Selbſtändigkeit beſtehen, ſie ſcheidet das Ich von ihr um beides reiner zu gewinnen, ſie iſt unparteiiſch, ſie iſt nicht an ein Ding gebunden, ſondern geht in ihrer Freiheit von einem zum andern fort, um in den Unterſchieden den Charakter des Einzelnen und in der Verbindung des Mannichfaltigen, im Zuſammenhange das Ganze zu erkennen. Die Empfindung der Liebe will dieſen Mann, dieſes Mädchen einzig und immer, aber der Naturforſcher will die Verzweigung der Nerven erkennen wie ſie in allen Menſchen ſich findet, und es iſt ihm gleichgültig an welchem er ſeine Entdeckungen macht. Die beſchauliche oder beſchauende Stimmung will das Object nicht meiſtern, ſondern nur erkennend in ſich auf-

nehmen, nur ſein treuer, ungetrübter Spiegel ſein, und aus dieſer gleichmüthigen Lebendigkeit der Seele entſpringt die epiſche Dichtung und deren Objectivität, während die Empfindung in der ſubjectiven Lyrik ſich ausſpricht. Jene Ruhe der Betrachtung, die ſtille Abgezogenheit des Gemüths drückt die alte Sage von der Blindheit der Sänger aus: ſie haben die Natur mit offenen Augen angeſehen, nun aber blicken ſie ſinnend den Bildern des Lebens nach, die vor ihrer Seele vorüberziehen.

Die epiſche Kunſt iſt die Wiedergeburt der Plaſtik innerhalb der Poeſie; wie dieſe arbeitet ſie für die Anſchauung, wie dieſe gibt ſie ihren Geſtalten die vollrunde, in ſich geſchloſſene Lebenswirklichkeit, oder ſie erreicht die ihr gebotene Objectivität dadurch daß alles Beſondere in ein gleiches klares Licht tritt, daß es ein ſelbſtändiges Daſein und eine eigene Beſeelung hat, daß es nicht als ein Verſchwindendes erſcheint, das auch nicht ſein könnte, ſondern als ein in ſich Bedeutſames, als ein Ewiges und Weſenhaftes. Aber das innere geiſtige Weſen muß auch vollſtändig zur Erſcheinung kommen. Das Unſagbare des Gefühls, das erhabene Verſtummen vor dem Unendlichen in Klopſtock's Meſſias iſt unepiſch: die Empfindung muß ihr geflügeltes Wort, die Geſinnung ihre ſichtbare That finden. Wenn ein Homeriſcher Held etwas denkend erwägt, ſo iſt das ein Sprechen zu ſeiner eigenen Seele, und die weiſe Mäßigung der eigenen Bruſt erſcheint zugleich als die Pallas Athene, welche den Peleusſohn mahnend am blonden Haupthaar faßt. Was ein Jeder innerlich iſt das wird ohne Heuchelſchein offen in ſeinen Worten und Werken dargelegt. Zuſtände des Gemüths gibt der Epiker durch Handlungen kund, in welchen ſie objectiv werden. Als die Burgunden zu den Hunnen kommen, da küßt Chriemhild den Giſelher, aber den Günther küßt ſie nicht; wie Hagen dies ſieht, da bindet er den Helm feſter. An dem äußern Zeichen daß ſein Schild von Schwertern nicht zerhauen ſei, erkennt Chriemhilde daß ihr Gemahl Siegfried ermordet worden. „Warum ſchweigſt du und zeigſt du mit Lächeln deine Zähne?" fragt Sal bei Firduſi.

Wie die Bildſäule rings von ununterbrochenen Linien umſchrieben iſt, denen das Auge ſanft fortgleitend folgt, bis es zum Ausgangspunkte der in ſich geſchloſſenen Formen zurückkehrt, ſo gewinnen wir ferner den Ausdruck der Objectivität in der Dichtung dadurch, daß die Schilderung eine durchgängige Stetigkeit hat, daß in ihr keine Sprünge und keine Lücken ein-

treten, sondern daß wir Schritt vor Schritt oder von einem Moment zum andern vorangehend zum Ziele kommen, daß Raum und Zeit in unserer Vorstellung im Zusammenhange durchmessen und erfüllt werden. Allerdings bringt dies auch eine Kleinmalerei und eine gewisse Breite mit sich, aber sie sind dem Epos nothwendig, das nur so das glaubhafte Abbild der Wirklichkeit wird. Ein einiger Faden durchschlingt das Ganze, die Begebenheiten sind miteinander verkettet, die Gedanken nach dem logischen Gesetz miteinander verbunden; die Willkür der Individualität, die vom Hundertsten aufs Tausendste kommt, hat hier keine Stelle, wo das Sachliche in seiner Gediegenheit, in seiner Fülle, in seiner Realität hervortreten soll, wo statt der vielen Möglichkeiten, mit denen die Vorstellung spielt, vielmehr die eine nothwendige Wirklichkeit dargestellt werden soll. Nichts werde für die Ahnung blos angedeutet, sondern das Seiende, das Gewordene werde in der ganzen Macht und Deutlichkeit seiner Erscheinung veranschaulicht. Jeder Dichter lebt in der Gegenwart, denn nur die Gegenwart ist, und die Ewigkeit ist die sich stets gebärende Gegenwart: aber der Lyriker folgt dem Wellenschlag des Augenblicks, der ihn hin und her schaukelt, und er lebt einzig im Gefühl des eben Gegenwärtigen, während der Dramatiker von der Gegenwart aus in die Zukunft blickt, nach dem sich hinwendet was noch geschehen, was als Endzweck aus dem Processe der Dinge hervorgehen soll; der Epiker aber richtet sein Auge auf die Vergangenheit, auf das bereits fertige, in sich vollendete Leben; dieses beschwört sein Zauberspruch für die Gegenwart herauf. Als das bereits Gewordene ist es das Objective, und als das Vergangene und Nothwendige wird es mit Ruhe betrachtet, während der wechselnde Strom gegenwärtiger Empfindungen die Seele mit sich fortreißt, oder das Zukünftige, was erst werden soll, uns wegen der Ungewißheit des Ausgangs in Spannung, in Besorgniß, in Aufregung versetzt, und jene gleichmüthige Stimmung des Betrachtens aufhebt, die das Epos als die seinige bedarf. Als Odysseus sein eigenes Geschick von Demodokos singen hört, bricht er in Thränen aus, und sofort heißt der König Alkinoos den Sänger inne halten, weil sein Lied nicht Alle erfreue.

Doch wir wollen das Gesetz der Stetigkeit noch durch ein oder das andere Beispiel erläutern. In der Edda wird nicht die Sage erzählt um sie dem Hörer mitzutheilen, sondern sie wird als bekannt vorausgesetzt, und nur ein einzelner Punkt wird je

nach der Stimmung des Dichters herausgegriffen, um ihn im Glanz der Dichtung zu betrachten und dadurch die gleiche Stimmung im Hörer zu erwecken; das Vorhergehende, das Nachfolgende wird gelegentlich angedeutet, kühne Uebergänge durchbrechen die gleichmäßige Entfaltung, und Sprünge herrschen statt des ruhigen Fortgangs: die Edda ist lyrisch. So wird Sigurd's Mord mit den paar Zeilen erzählt, nachdem gesagt ist, daß die Schwäger beschlossen den Guttorm dazu zu veranlassen:

Leicht aufzureizen
War der Uebermüthige;
Bald stand der Stahl
Sigurd im Herzen.

Das ist lyrisch gewaltig, eine ergreifende Kürze statt der behaglichen Breite, die das Epos verlangt. Wir finden diese im Nibelungenlied, wo Siegfried's Tod der Gemahlin durch den Traum angedeutet ist, wo er hinauszieht auf die Jagd, wo er den Wettlauf nach dem Brunnen macht, und Zug für Zug alles was er oder was Hagen thut, in ununterbrochener Folge alle einzelnen Augenblicke ausfüllend erzählt wird. Wir finden sie in der Ilias, wo stets ein Wort das andere gibt, eine That die andere hervorruft, wo wir sehen wie die Helden aufstehen, sich rüsten, in die Schlacht ziehen, zum Abendmahl heimkehren, und wie der labende Schlummer auf sie herabsinkt.

Die epische Objectivität verlangt daß Alles aus den handelnden Charakteren, aus den Begebenheiten selbst fließe, jede Verschlingung und jede Lösung sich ohne des Dichters Willkür und sichtbares Zuthun aus der Sache selbst ergebe. Diese Verkettung der einzelnen Ereignisse untereinander bedingt die Stetigkeit in den Kampfschilderungen der Ilias und der zweiten Hälfte des Nibelungenliedes, namentlich im Streit der berner Helden. Aus der Vollständigkeit und Geschlossenheit folgt die Deutlichkeit des Bildes. So schildert Walther von der Vogelweide seine nachdenkliche Stellung:

Ich saß auf einem Steine,
Da deckt' ich Bein mit Beine,
Darauf der Ellenbogen stand;
Es schmiegte sich in meine Hand
Das Kinn und eine Wange.

Von einem Bein zum andern, von da zum Ellenbogen, zur Hand und zu Kinn und Wange wird unser geistiges Auge in einer

ununterbrochenen Linie hingeleitet. — Die ſucceſſiv ſich aneinander reihenden Vorgänge bei Isfrediar's Tod gibt Firduſi in ſtrenger Folgerichtigkeit:

Matt ſank ſein Haupt, ſchlaff wurden ſeine Glieder,
Der Bogen glitt aus ſeiner Rechten nieder,
Er hielt ſich an des Roſſes Mähnen ſterbend,
Mit Blut den Boden roth wie Tulpen färbend.

Byron zeichnet uns die um den ohnmächtigen ſchiffbrüchigen Don Juan beſchäftigte Haidee:

'Twas bending close over him, and the small mouth
Seem'd almost prying into his for breath;
And chafing him the soft warm hand of youth
Recall'd his answering spirits back from death;
And bathing his chill tempests tried to soothe
Each pulse to animation, till beneath
It's gentle touch and trembling care, a sigh
To these kind efforts made a low reply.

Wie hier im Einzelnen, ſo finden wir die gleiche Stetigkeit und Vollſtändigkeit und die dadurch erzielte epiſche Anſchaulichkeit auch in Goethe's Hermann und Dorothea. Von der Schwüle des Mittags bis zum dämmernden Abend mit ſeinen donnernden Wolkenmaſſen und ſeinem heraufſteigenden Monde durchleben wir den ganzen Tag, und wir geleiten Hermann nach dem Brunnen, nach dem Dorfe, nach dem bereits bekannten Birnbaum, bis wir wieder mit ihm über die Schwelle des älterlichen Zimmers treten. So wandelt Dante mit gleichem feſten Schritte durch die Kreiſe der Hölle, den Berg der Reinigung hinan und in den himmliſchen Sphären, und ſeine Seele wird für uns zum Spiegel der ganzen Welt und ihrer Geſchichte. In der Odyſſee holt Penelope den Bogen des Odyſſeus. Da wird in vielen Verſen geſchildert wie dies geſchieht. Sie ſteigt hinauf zum Gemach, nimmt den Schlüſſel von Erz mit dem elfenbeinernen Griffe, und geht zur hintern Kammer hinab, wo die Kleinode des Königs ruhen. Dort tritt ſie auf die eichene Schwelle, löſt den Riemen vom Ring der Pforte, ſteckt den Schlüſſel hinein und ſchiebt den Riegel zurück; krachend breiten die Thürflügel ſich auseinander, und ſie geht hin zur Wand, ſie reckt ſich empor und enthebt dem Nagel den Bogen. Homer beſchreibt uns das Haus des Odyſſeus nicht, aber er erzählt uns den Weg der Penelope, und ſo gewinnen wir ein Bild des Hauſes, indem wir ihrem Gang durch daſſelbe folgen.

Die Stetigkeit führt zur Vollständigkeit. Die epiſche Einheit erſcheint in der Totalität der einzelnen Bilder und in deren Zuſammenhange, ſie erſcheint im Gleichgewicht der einzelnen Theile, das der gleichmüthigen Seelenſtimmung entſpricht. Aber die Objectivität der Darſtellung verlangt daß jede Geſtalt im Epos wie in der Wirklichkeit ihr ſelbſtändiges Leben und Beſtehen habe, und wenn der Dramatiker ſeine Geſtalten um Eines Zweckes willen ſchafft und in ihrer Wechſelwirkung ineinander verſchränkt, ſtellt ſie der Epiker nebeneinander und weiß eine jede ſo zu entfalten, daß ſie ſich ſelbſt genug und für ſich etwas Ganzes ſein könnte. Er bildet im Reliefſtil, wie dieſen Phidias und Thorwaldſen muſtergültig angewandt; ein gemeinſamer Geiſt durchdringt den ganzen Zug um den Fries des Parthenon, aber von dieſen Reitern, dieſen Jungfrauen iſt auch jede Figur ein frei entfaltetes Weſen für ſich, während in der maleriſchen Gruppe gar oft eines um des andern willen da iſt, und alles Einzelne auf einen Mittelpunkt bezogen wird wie im Drama. Die dramatiſche Einheit vergleiche ich darum dem animaliſchen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte aller Adern und Lebensſäfte iſt, der ſomit ein in ſich feſtgeſchloſſenes Ganze bildet. Die Einheit des Epos aber iſt die der Pflanze. Hier iſt jeder Zweig eine Individualität für ſich, und der Stamm erſcheint nur als der gemeinſame Mutterboden der Zweige, die ſich von ihm aus in die Lüfte erheben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen, und ſo der Trieb abſteigend wieder zum Stamm zurückkehrte. So ſtehen die Homeriſchen Helden nebeneinander, ſo ſind die einzelnen Abenteuer des Odyſſeus aneinander angelagert; ſie bilden ein Ganzes, wie Aeſte und Zweige eines edeln Stammes ſich zur Krone wölben.

Einheit und Stetigkeit der epiſchen Darſtellung werden am beſten erreicht werden, wenn die Begebenheiten ſich im Verlauf einer kurzen Zeit ereignen, ſodaß der Dichter alle Momente derſelben ausfüllen kann, wie Goethe in Hermann und Dorothea. So hat Homer aus den zehn Jahren des Trojaniſchen Kriegs ein paar Tage herausgewählt, an denen die Heldenkraft ſich am herrlichſten entfalten, die er vom jedesmaligen Aufleuchten der Morgenröthe bis zum Glanz der Sterne ſchildern konnte; ſo geleiten wir den Odyſſeus nur auf dem Ende ſeiner Fahrt, nur in den Entſcheidungskampf, und erfahren ſeine frühern Schickſale durch Erzählung. Das Nibelungenlied entſpricht in ſeiner gewaltigen zwei-

ten Hälfte der hier aufgestellten Forderung, der weder der Tristan noch der Parcival völlig, aber doch in ihrem eigentlichen Kerne genügen. Tasso, Milton, Klopstock haben hier dem antiken Muster glücklich nachgestrebt. Im Graf von Habsburg, im Kampf mit dem Drachen hat Schiller Alles in Einem Moment zu vereinen gewußt.

Auch wo der Epiker Empfindungen ausspricht, thut er es so daß alle Schwelgerei des Gefühls, aller lyrische Selbstgenuß der Wehmuth und der Lust vermieden und die Empfindung durch die Gegenstände geschildert wird die sie hervorrufen. Das sehnende Langen und Bangen in schwebender Pein der, noch ungestandenen Liebe, dies Grundthema der Lyrik ist darum weit weniger Stoff des Epos als die Liebe der Verlobten und der Gatten, die als fortdauernde und befriedigte Herzensgewalt ein Zustand des gemeinsamen Lebens geworden ist, deren Treue sich nun in Conflicten und in zeitweiliger Trennung zu bewähren hat. Dies gilt von der Odyssee wie von der Kudrun und von Nal und Damajanti. Sie sind echt episch; die reizenden Seelengemälde und Gefühlsoffenbarungen in Wolfram von Eschenbach's Titurelfragmente strahlen im Glanz lyrischer Schönheit. Manchmal scheint auch bei Homer die Situation lyrisch zu werden, aber gerade dann kann man die Eigenthümlichkeit der epischen Darstellungsweise bei ihm studiren. So erzählt Andromache bei Hektor's Abschied wie Achilleus ihr den Vater und sieben Brüder erschlagen habe, weshalb nun Hektor ihr Eins und Alles sei; darum bleibt bei seinem Tod ihr kein Trost, sondern nur Gram. Und so wird ihr künftiges Loos vor Hektor's Auge sogleich zum Bilde: nichts jammert ihn so sehr, als daß ein Achäer die Weinende wegführen wird, den Tag der Freiheit ihr raubend, und sie in Argos um den Webstuhl eines andern Weibes gehen oder mühsam Wasser herbeitragen muß. In der Anrede des Odysseus an Nausikaa tritt diese zuerst lebendig vor uns hin, wenn er nicht weiß ob er eine Göttin oder eine Jungfrau in ihr anreden soll, wenn er ihre Aeltern, ihren Bräutigam glücklich preist, wenn er sie mit der Palme in Delos vergleicht; seine Bitte um Schutz wird dann durch die Erzählung von seiner Noth motivirt, und der Segenswunsch für sie ist ein Gemälde des häuslichen Glücks befriedigter Liebe.

Auch Gottfried von Strasburg weiß die Liebesseligkeit von Tristan und Isolde durch die Schilderung ihres Lebens im Wald

und in der Minnegrotte zu veranſchaulichen. Und als Triſtan's Mutter den Tod ihres Gemahls erfährt, da läßt der Dichter ſie ſich keineswegs in lyriſchen Klagegeſängen ergießen, ſondern er zeichnet ſie wie ſie gleich einer Niobe in ihrem Gram erſtarrt; ſie weint keine Thräne, ihr Herz iſt verſteint, ihre Zunge verſtummt, ſie ſtirbt indem ſie ihren Sohn gebiert.

Herrlich zeichnet Firduſi den Mutterſchmerz Tehmine's, als ſie die Kunde erfährt wie ihr Sohn Sohrab mit ſeinem Vater Ruſtem gekämpft ohne daß beide einander erkannt, und der Sohn durch des Vaters Hand erſchlagen ſei. Sie klagt über den Gefallenen, aber das Wort genügt ihr nicht um zu ſagen was ſie empfindet, und die tiefe Innerlichkeit ihrer Gefühle gibt ſie durch eine Reihe äußerlicher Handlungen ſichtbar kund.

Als ob das Blut in ihren Adern ſtarrte,
Sank leblos auf die Erde ſie, die harte,
Dann raffte ſie ſich plötzlich wieder auf
Und ließ aufs neue ihren Klagen Lauf.
Blut weinte ſie, nicht Thränen um den Sohn.
Drauf ließ ſie Sohrab's Diadem und Thron
Sich holen, netzte ſie mit Thränengüſſen,
Und rief: „O hehrer Baum, nun ausgeriſſen!“
Das Roß ward ihr gebracht, geſchwind von Schritten,
Das er in alter froher Zeit geritten;
Den Kopf des Renners an den Buſen preßte ſie,
Mit heißen Zähren ſeine Mähnen näßte ſie,
Sie küßte ihm die Stirn mit Jammerruf,
Und drückte ihr Geſicht auf ſeinen Huf.
Sie ſtreichelte des Sohnes Feſtgewand,
Als wär' es ſelbſt ihr Sohrab, mit der Hand.
Den Panzer holte ſie, das Schwert, den Speer,
Den Bogen und die wucht'ge Keule her;
Sie nahm den gold'nen Zügel, nahm den Schild
Des Sohnes, und zerſchlug die Stirn ſich wild,
Ergriff den Fangeſtrick von hundert Ellen
Und ſchleuderte ihn weit hinweg; den hellen
Bruſtharniſch küßte ſie, die Kriegerhaube,
Und rief: „O Leu, ſo liegſt du nun im Staube!“
Sie zog die ſcharfe Klinge des Sohrab,
Lief zu dem Pferd und ſchnitt den Schweif ihm ab.
Was ſie an Gold und reichbezäumten Roſſen
Beſaß, gab ſie den Armen hin. Verſchloſſen
Ward ihr Palaſt, ihr Thronſitz ſank in Trümmer.
Was ohne Sohrab galt ihr Prunk und Schimmer?

Des Schloſſes Thore wurden ſchwarz verhüllt,
Mit Staub ſo Saal als Feſtgemach erfüllt.
Die Mutter ließ die reichgeſchmückten Hallen,
Daraus Sohrab entflohn, in Schutt zerfallen;
Sie weinte Tag und Nacht in ihren Leiden,
Und lebte noch ein Jahr nach Sohrab's Scheiden.
Dann ſtarb ſie; Gram war ihres Todes Keim,
Und ihre Seele ging zu Sohrab heim.

Die epiſche Sprache gibt das reiche Leben und die behagliche Ausbreitung des Stoffes wieder, und wie dieſer offen vor dem Auge des Beſchauers daliegt, ſo bewegt ſie ſich in klarer Leichtigkeit; wie die Geſtalten frei für ſich daſtehen, ſo ſind auch die Sätze nicht ineinander verſchlungen oder eingeſchachtelt, nicht voneinander abhängig gemacht, ſondern einfach aneinander gereiht. Für das was in der Natur wie in der Sitte ſich in gleicher Weiſe wiederholt, hat der Epiker mit Recht auch ſtets dieſelbe wiederkehrende Ausdrucksform.

Als den rechten epiſchen Vers habe ich früher ſchon den Hexameter erwähnt; als ein abſteigendes Maß eignet er ſich für die betrachtende Darſtellung, die ihrer Sache bereits ſicher iſt, ſie nicht erſt erſtreben muß; aber die Cäſuren verleihen ihm die Kraft des Aufſchwungs und die Mannichfaltigkeit der Bewegung; ich füge hinzu, daß dieſe dadurch erhöht wird daß ſtatt der zweiten Länge der fünf erſten Füße ſtets auch zwei Kürzen ſtehen können. Der Slokas der Indier iſt ihm ähnlich, aber jede ſeiner Hälften hat einen Theil der ganz feſt ſteht, während im andern, dem erſten, die vier Silben ganz nach Willkür Kürzen oder Längen ſein können:

So wird die feſte Geſetzlichkeit und Regelmäßigkeit und die freie Bewegung äußerlich nebeneinander gelaſſen, ſtatt daß ſie innerlich verſchmolzen wären, und ſo geben die zwei accentuirten Längen der erſten Hälfte ein unverſöhntes hartes An- und Abprallen, die jambiſche Dipodie am Ende des Ganzen einen ruhigen Ausgang.

Wen Gefahren zurückhalten, der ſteigt nimmer zum Glück empor;
Doch wer Gefahren Trotz bietet, ſteigt empor, wenn er leben bleibt.
Bei der Lampe, des Herds Flammen, bei Mond, Sternen und Sonnenſchein
Fern von des Mädchens Rehaugen liegt die Welt mir in Finſterniß.

Der Poeſie der Anſchauung entſpricht der reimloſe Vers; das Mittelalter, das den Reim anwendet, drückt auch darin ein Vor-

wiegen der Innerlichkeit, ein Hereindringen lyrischer Elemente aus, die bei Tasso den epischen Kern völlig überwuchern, sodaß unter diesen blütenreichen Schlingpflanzen der eigentliche Stamm kaum sichtbar bleibt.

Von der achtzeiligen Stanze, welche die italienischen Epiker anwenden, sagte schon Schiller daß die Liebe sie geschaffen habe. Vier Zeilen, deren erste und dritte, zweite und vierte aufeinander reimen, drücken schon Verlangen und Erfüllung aus, indem die Klänge der beiden ersten Verse in den beiden andern ihr Echo finden, oder es scheint in ihnen ein Gedanke, ein Bild abgeschlossen; da breitet sich aber derselbe Inhalt von neuem aus oder die Betrachtung zieht neue Gegenstände heran, eine fünfte Zeile reimt auf die erste und dritte, eine sechste auf die zweite und vierte, und nun geben zwei untereinander reimende Schlußverse dem Ganzen ein ruhiges Ausklingen, eine haltungsreiche Vollendung und Befriedigung. Musterhaft hat Goethe die Stanzenform in den beiden Zueignungen der Gedichte und des Faust gehandhabt; ein gutes Beispiel kann uns auch Platen geben:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme,
Die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
Die du, der Schönheit und des Lebens Amme,
Die Welt ernährst und immer neu gestaltest,
Vestalin, die du des Gedankens Flamme
Als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest:
Laß uns den Blick zu dir zu heben wagen,
Lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Dante's Terzinen sind ein trefflicher Ausdruck für die Continuität und den innigen Zusammenhang des Epos, indem stets der mittlere Vers der einen mit dem ersten und dritten der andern durch den Reim verbunden wird, und so eine ununterbrochene Reimkette das Ganze umschlingt. Faust's Monolog am Anfang des zweiten Theils zeigt Goethe's Meisterschaft auch in dieser Form, da sie dem Inhalt vollkommen gemäß ist, der die Zustände einer zu neuem Leben erwachenden Seele in die Anschauungsbilder des Sonnenaufgangs verschlingt nnd verwebt.

Das Metrum Firdusi's hat folgendes Schema:

⏑— ⏑— ⏑— ⏑—;

Platen hat es einmal in der Uebersetzung einiger Verse nachgebildet:

O Herr, dem die Herrſchaft der Welt angehört,
Und dem mein Gemüth hier Gehorſam beſchwört,
Du ſchirmſt was erhöht iſt, du ſchirmſt was gering,
Das Weltall es iſt nicht, du biſt jedes Ding.

Es liegt ein kräftiger Schwung in dieſem Versmaß, es geht einen gewaltigen Heldenſchritt voll Würde und Nachdruck, und wenn die Cäſur ſo einſchneidet daß der Creticus zu Tage tritt (_⏑_ _⏑_: Wir ziehn immerdar freudevoll kühn voran), ſo erklingt es wie Muſik zum Waffentanz. Aber wir gerathen im Deutſchen in Gefahr es hüpfend zu leſen, und amphibrachiſch (⏑_⏑ ⏑_⏑) vorzutragen.

Der Nibelungenvers kommt dem Herameter am nächſten. Wie der Herameter ſechs betonte Längen am Anfang ſeiner ſechs Füße hat, ſo beſteht jener aus ſechs Hebungen, denen die Senkungen oder unbetonten Silben vorangehen oder nachfolgen können, was bald den iambiſchen, bald den trochäiſchen Charakter des Verſes bedingt; da die mittelhochdeutſche Verskunſt ſich ausſchließlich an das logiſch Bedeutende hält, ſo zählt ſie nur die Hebungen, und läßt nicht nur die Stellung der Senkungen frei, ſondern dieſelben können ganz fehlen. Wie es dem Dichter gefällt oder wie der Sinn es erfordert, kann der Vers aufſteigenden oder abſinkenden Gang annehmen. Wird der regelmäßige Tonfall durch das Zuſammenſtoßen zweier Hebungen ohne vermittelnde Senkung unterbrochen, ſo gibt dies den Ausdruck des Schroffen, Auseinanderprallenden, und kann von großer Wirkung ſein, z. B. die ſtahlhärten Helme, ihm ántwórtete Hagen. Vor der erſten Hebung kann auch ein mehrſilbiger Auftakt ſtehen, wodurch der Vers ein anapäſtiſches Gepräge erhält, wie in der Trotzrede Hildebrand's gegen Hagen: Nun wer wär's, der auf dem Schilde vor dem Wäsgeſteine ſaß! — Rieger charakteriſirt die Nibelungenſtrophe in der erwähnten Abhandlung alſo:

„Sie hat vier Verſe, die paarweiſe reimen, aber jeder derſelben iſt in zwei ungleichartige Glieder getheilt, die für ſich genommen ſich ſelbſt als Verſe verhalten. Dieſe Gliederung verſchafft dem Vers dieſelbe erhöhte Behendigkeit wie einem taktiſchen Körper die Aufſtellung in kleinern Abtheilungen; die Vorzüge eines raſchen leichtgeſchürzten Ganges werden aus dem alten kürzern Verſe Otfried's in den neuen großartiger angelegten gerettet. Auf der Ungleichartigkeit der Glieder beruht ihre organiſche Einheit in einem höhern dritten, auf dieſem ſinnvollen Gegenſatz in-

nerhalb des Verſes ſein Ausdruck und ſeine Schönheit. Durch Ausdehnung des letzten Verſes über das Maß der übrigen fällt der Schluß kräftig und bedeutend ins Ohr. Der erſte Halbvers beſteht gewöhnlich aus drei Hebungen mit klingendem Schluſſe, aber es ſind ihm auch vier mit ſtumpfem Schluſſe geſtattet; der zweite Halbvers der drei erſten Zeilen immer aus drei, der der vierten aus vier Hebungen mit ſtumpfem Schluſſe. Es liegt eine feine Schönheit dieſer Strophe darin, daß ſie in den klingenden erſten und den ſtumpfen zweiten Halbverſen ein weibliches und männliches Element, um an die wirklich ſinnvollen Ausdrücke zu erinnern welche die neuere Zeit für klingenden und ſtumpfen Reim braucht, in ſyſtematiſchem Gegenſatze vereinigt. Der erſte Halbvers klingt ſanft und ruhig aus, der zweite bricht kurz und ſcharf ab. Die Formen der romantiſchen Dichtung die nur klingenden Reim zulaſſen, machen uns unfehlbar einen weichlichen Eindruck; der klingende Schluß wirkt auf ein Sichgehenlaſſen des Gefühls, der ſtumpfe auf ein kräftiges Anſpannen. Um ſo bedeutender wirkt dann aber dies männliche Princip, wenn es im erſten Halbvers einmal ausnahmsweiſe durchbricht und ſo in einem ganzen Verſe allein herrſcht; und ſolche Verſe werden fähig einem entſprechenden Inhalt mit großer Wirkung zum Ausdruck zu dienen und ſich gewaltig aus ihrer Umgebung hervorzuheben."

Da Gervinus immer noch beim Leſen des Nibelungenliedes ermüdet „über den armen Reimen und der trockenen, klangloſen Sprache," ſo gebe ich einige Proben der herrlichen Verskunſt, zunächſt von ein paar Halbverſen mit männlichem Schluß.

Hagen's wilder Trotz in der ſchrecklichen Lage beim Brande des Saals liegt in dem Rath den er gibt:

Swen twinge dürstennes nôt, der trinke hie daz bluot.

Simrock überſetzt:

Wen der Durſt bezwinget, der trinke hier das Blut.

Wieviel energiſcher aber wird der Vers wenn wir ihn metriſch treu wiedergeben:

Wen bezwingt des Durſtes Noth, der trinke hier das Blut.

Beim Anblick des erſchlagenen Gatten ſpricht Chriemhild nur eine kurze Klage, aber mit Recht bemerkt Rieger daß dieſe wenigen Worte, mit der erſchreckenden Wahrheit, die man ſonſt nur an Shakſpere kannte, aus der Seele geſchöpft, uns zeigen wie der

Schmerz dieſes gewaltigen Weibes im Augenblick ſeiner Entſtehung ihre ganze Thatkraft ergreift und eine alleinherrſchende Rachſucht erzeugt; ſie enthält das ganze Motiv zum zweiten Theile des Epos. Und gerade die Zeile wo dieſer Umſchwung im Gemüthsleben vollendet zu Tage tritt, hat den erſten Halbvers in der beſprochenen Form:

Dô rief trûreclichen diu künneginne milt:
„wê mir dises leides. nu is dir doch din schilt
mit swerten nit verhouwen: du bist ermorderot.
wess ich wer ez het getân, ich riete im immer sinen tôt.“

Simrock überſetzt:

Da rief in Trauertönen die Königin mild:
„O weh mir dieſes Leides! Nun iſt dir doch dein Schild
Mit Schwertern nicht verhauen: dich fällte Meuchelmord.
Wüßt' ich, wer's vollbrachte, ich wollt' es rächen immerfort.“

Wieviel bedeutſamer wird der Schluß wenn wir ſinn- und formtreu ſagen:

Wüßt' ich, wer es hat gethan, den Tod ihm ſänn' ich immerfort.

Wie innig ſich das Metrum dem Gedanken anſchmiegt, zeigt der anfangs gehemmte, mühevolle Gang, der dann leicht und ebenmäßig endigt, in einer andern Strophe die eine Fahrt auf dem Waſſer ſchildert und an die bekannten Schlegel'ſchen Hexameter auf den Hexameter erinnert:

Sifrit dô balde ein schalten gewan,
von stalle er schieben vaste began.
Gunther der küene ein ruoder selber nam.
dô huoben sich von lande die snellen riter lobesam.

Viel bewundert iſt die Strophe von Volker's Saitenſpiel:

Dô klungen sine seiten daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter gigen er began:
do entswebete er an den betten vil manegen sorgenden man.

Da klangen ſeine Saiten daß all das Haus erdoß.
Seine Kunſt und ſeine Stärke die waren beide groß.
Süßer, immer ſüßer geigen er begann;
Da ſpielet' er in den Schlummer ſo manchen ſorgenden Mann.

Die Kudrunſtrope iſt eine Umbildung der Nibelungenſtrophe und unterſcheidet ſich von ihr dadurch daß ſie dem dritten und

vierten Verſe klingenden Schluß, weibliche Reime, und dem letzten Halbvers fünf Hebungen gibt; Proben ſind hinlänglich in den früher mitgetheilten Stellen vorhanden.

Wenn man zwiſchen Epos und Epopöe unterſcheidet, ſo verſteht man unter jenem ein Werk das auf dem Worte (επος), der mündlichen Ueberlieferung und damit volksthümlichen Ausbildung der Sage ruht, während die Epopöe die Schöpfung des einzelnen Dichters iſt, der zwar auch den Stoff aus der Geſchichte empfangen wird, aber in einer Zeit wirkt, wo die Literatur ſchon an die Stelle des Mythos getreten iſt. Die großen Volksepen ſind allerdings Producte aus der Jugendzeit der Nation, ſie ſind nicht zu erfinden, nicht nachzuahmen, aber daß damit der ſpätern Zeit die epiſche Poeſie nicht verſagt ſei, hat Milton und Byron in England, hat aufs Herrlichſte Goethe in Deutſchland durch Hermann und Dorothea dargethan. Ihm ſchließt ſich Heyſe's Thekla an, ein Bild des untergehenden Griechenthums und aufgehenden Chriſtenthums im Spiegel einer individuellen Geſchichte. Aber wenn es bisjetzt noch nicht völlig gelungen iſt die großen Helden der Weltgeſchichte, einen Alexander, Cäſar, Karl oder die Geiſtesheroen wie Paulus, Luther zum Mittelpunkt eines hiſtoriſchen Epos in künſtleriſcher Vollendung zu machen, ſo brauchen wir damit noch nicht die Hoffnung auf die Löſung ſolcher großen Aufgaben als eine verkehrte bezeichnen zu laſſen. Schiller war ſeiner Natur nach zu wenig Epiker, doch trug er ſich einmal mit dem Plane Friedrich den Großen zu beſingen und was er darüber an Körner ſchreibt, lieſt ſich wie eine Darſtellung der Geſetze und Forderungen die ein Dichter auf dem Felde des Geſchichtsepos zu erfüllen hat. „Die Idee ein epiſches Gedicht aus einer Action Friedrich's II. zu machen, iſt gar nicht zu verwerfen, nur kommt ſie für ſechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten die von der ſo nahen Modernität des Süjets entſtehen, und die anſcheinende Unverträglichkeit des epiſchen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenſtande würden mich ſo ſehr nicht ſchrecken. Ein epiſches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding ſein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das iſt's was mich an dieſer Idee ſo anzieht. Unſere Sitten, der feinſte Duft unſerer Verfaſſungen, Häuslichkeit, Künſte, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer ſchönen harmoniſchen Freiheit leben, ſowie in der Iliade alle Zweige der griechiſchen Cultur anſchaulich werden. Auch über die Epoche

aus Friedrich's Leben die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Haupthandlung müßte wo möglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bleibe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen."

Die Volksthümlichkeit des Stoffs und der Form, das Abbild des gesammten Weltzustandes ist von Schiller ebenso richtig gefordert wie eine besondere Begebenheit als Haupthandlung, in deren Verlauf vieles sich einflechten läßt, während sie doch das Herrschende bleibt. Es ist ja gerade echt episch die Vergangenheit an geeigneter Stelle, wo sie fortwirkendes Motiv für die Gegenwart ist, erzählend hereinzuziehen. Schiller spricht noch außerdem von der Erfindung einer Maschinerie. Man verstand darunter die Götterwelt, die in den alten Volksgesängen dem Volksglauben gemäß über den Menschen waltet und sichtbar in die Geschicke der Helden eingreift. Ohne den Zusammenhang mit dem religiösen Glauben ist sie allerdings eine bloße Maschinerie, kein Glied des lebendigen Organismus, und ihre Anwendung bei Camoens wunderlich genug; Venus und Bacchus spielen ihre Rolle neben den christlichen Heiligen und sagen gelegentlich selbst sie seien nur gemachte Blumen um dem Liede Reiz zu leihen. Auch die Allegorien welche Voltaire's Henriade an ihre Stelle setzt, sind frostig und geschmacklos. Nach unserer Geistesbildung treten die geistigen Wunder an die Stelle der äußerlichen; die Tiefe des Gemüths soll erschlossen werden, und im Verlauf anziehender, spannender Begebenheiten, in der Lösung der aus den Charakteren fließenden Verwickelungen wollen wir die alldurchwaltende Vorsehung erkennen, den unsichtbaren Gott, dessen Gerechtigkeit und Gnade im Geschicke der Menschen und Völker sich sichtbar bezeugt. Wird dies erreicht, dann wird sicherlich die Behauptung Gottschall's bewährt: ein historisches Epos im Schillerschen Sinne werde ebenso hoch über dem historischen Roman stehen wie Goethe's Hermann und Dorothea über den modernen Dorfgeschichten. Aber nur wer wie Dante die Wissenschaft seiner Zeit in sich aufgenommen hat und in männlich großer Seele den Schmerz und das Heil seines Volkes trägt, wird ein solches Werk vollenden.

Will man in der epischen Poesie selbst ein Bild für den epi-

schen Dichter suchen, so kann kein prächtigeres und in sinnlicher Anschaulichkeit erhabeneres gefunden werden als das des Zeus auf dem Ida, das den dreizehnten Gesang der Ilias eröffnet. Der Götterkönig, der in sicherer Hand der Menschen Geschicke wägt, hat Hektorn und den Troern Ruhm verliehen und sie den Schiffen der Achäer nahe gebracht; dort läßt er nun den Kampf forttoben, er aber wendet sein Angesicht vom blutgetränkten Schlachtfeld hinweg, fernhinschauend nach dem Land der Thrakier und Hippomolgen, die nur von Milch sich nähren und jede Gewaltthätigkeit scheuen, die gerechtesten unter den Menschen. So verknüpft der Dichter die beiden Enden der menschlichen Natur, den Drang der Freiheit, der rastlos beweglich Neues schafft und den Kampf der Geschichte kämpft, und die stille Genügsamkeit in der friedlichen Ordnung eines kleinen Kreises der Häuslichkeit, und überblickt in ihnen alles was das irdische Leben erfüllt und bewegt, auf jedem mit gleicher Theilnahme verweilend; er steht auf der Höhe, von der aus das Ganze ihm offen liegt und nichts Einzelnes seinen Blick ausschließlich fesselt, und dies Ganze stellt er dar, sei es daß er es in der Fülle und dem Glanz seines Reichthums ausbreitet, sei es daß er in einer einfachen Handlung ein symbolisches Gemälde der Menschheit entwirft. Und diesen weiten großen Ueberblick über das Ganze der Natur und der Menschheit will er auch uns verleihen; eine erhabene Stimmung des Gemüths mit all seinen Kräften ist die Wirkung des epischen Gedichts. Keine einzelne Empfindung herrscht vor, die ganze Tonleiter der Gefühle wird angeschlagen, jedes hat seine Berechtigung, aber auch seine Vermittelung, und im Ebenmaße des Gleichgewichts genießen wir des Eindrucks der Rührung und Ruhe wie vor einem Meisterwerk plastischer Kunst, oder es verschmilzt in unserer Seele mit dem frischen Muth, der frei ins Leben hineinschaut, jene Wehmuth, die uns immer ergreift wo wir in die innere Tiefe der Menschheit blicken, wie der Sänger von Hermann und Dorothea sagt:

Hab' ich euch Thränen ins Auge gelockt und Lust in die Seele
Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz!
Menschen lernten wir kennen und Nationen; so laßt uns
Unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun.

Die Gliederung der epiſchen Poeſie.

Die epiſche Poeſie iſt die Morgenröthe der Cultur, ſie iſt das erſte Wort in dem ein Volk ſein Weſen ausſpricht, in dem ein Einzelner die Anſchauungen feſthält die über Gott und Welt begeiſternd in ſeinem Gemüthe aufgeleuchtet. Zuerſt aber ſind es Erlebniſſe und Thaten die den Menſchen zum Geſang anregen, und der Anfang, der erſte große Wurf der epiſchen Poeſie iſt das Heldengedicht. Es entſteht als Volksgeſang in einer Periode des Allgemeingefühls und des gemeinſamen Handelns, es iſt Eigenthum des ganzen Volks und auch in ſpätern Zeiten der Verjüngung nehmen die Dichter gern den Stoff aus der Jugendzeit ihres Geſchlechts.

Soll aber der Dichter in ſeiner Umgebung heimiſch, ſoll er nur der melodiſche Mund ſeines Volks und der klare Spiegel ſeiner Zeit ſein, wie die epiſche Objectivität dies verlangt, ſo muß auch das Leben ſelbſt in naturwüchſiger Harmonie, voll Kraft und Herrlichkeit daſtehen, das Ideal in der Wirklichkeit vorhanden ſein, die Phantaſie ſich als eine herrſchende Macht auch im Handeln erweiſen. Darum iſt der heroiſche Weltzuſtand der eigentlich epiſche. Ihn finden wir in den orientaliſchen Werken bei Valmiki und Firduſi, ihn im Nibelungenlied und in Arioſt's und Taſſo's Rittergedichten, vor allen aber bei Homer. Aber auch in Hermann in Dorothea iſt es wunderbar welch ein Duft patriarchaliſcher Urzeit die Geſtalten umfließt, während mitten in den verſtändigen Ordnungen der Civiliſation zugleich durch die Revolution die urſprünglichen Naturkräfte der Menſchenbruſt entfeſſelt und aufgeboten werden. Im Heroenthum der Ilias und Odyſſee gelten Geſetz und Recht, aber durch den Willen, den Muth, die Energie der Helden; jene ſind durch Gefühl und Geſinnung das Eigene der freien Perſönlichkeiten, gerade wie Liebe, Ehre, Religion an Roland und Karl dem Großen, Gottfried und Tancred ihre Streiter haben. Eine freie Treue verbindet die einzelnen Männer dem Bundeshaupt. Auch bei den Indiern und Perſern herrſcht kein Knechtſinn, ſondern der Dienſt iſt ſelbſtgewollt wie bei den Griechen und Germanen. Ruſtem ſagt dem Schach Kai Kawus gegenüber:

Gott iſt es der mir Kraft und Muth verlieh,
Und keinem Schach der Welt verdank' ich ſie!
Mein Roß der Königſitz auf dem ich throne,
Die Welt mein Knecht, der Stahlhelm meine Krone;
Die Lanze und die Keule ſind mein Schutz,
Mit meinem Arme biet' ich Kön'gen Trutz;
Mein Schwert durchflammt gleich einem Blitz die Nacht,
Und mäht die Häupter auf dem Feld der Schlacht.
Kein Sklave bin ich, frei ward ich geboren,
Nur Gott, ſonſt Keinem hab' ich Dienſt geſchworen.

Es iſt eine einfachgroße reine Menſchheit, wie ſie uns der Anfang des dritten Geſangs der Odyſſee zeigt. Neſtor, der Greis, hat mit den Seinen am Strande des Meeres den Göttern ein Opfer dargebracht, und während ſie beſchäftigt ſind das Fleiſch zum Mahle ſich zu braten, fährt durch die blauen Wogen ein Schiff mit hellſchimmerndem Segel heran, Telemachos ſteigt aus mit Pallas Athene in Mentor's Geſtalt, und einer der Söhne Neſtor's führt die Unbekannten zum Mahle, breitet ihnen Vließe zum Sitz und gibt ihnen goldene Becher, zutrinkend mit Handſchlag, und ſpricht zur Göttin:

Bete du nun, o Fremdling, zu Poſeidaon, dem Herrſcher;
Denn ſein Feſtmahl iſt es woran ihr eben uns findet.
Aber nachdem du geſprengt und gefleht haſt, wie es gebühret,
Gib auch dieſem den Becher des ſüßanduftenden Weines
Hin zur Spende ſodann; auch er wird hoff' ich die Götter
Anflehn; denn es bedürfen die Sterblichen alle der Götter.
Jener indeß iſt jünger und gleich mir ſelber an Jahren,
Darum ſollſt du zuerſt mit dem goldenen Becher begrüßt ſein.
(Wiedaſch.)

Ferner iſt das Leben ein in ſich geſchloſſenes Ganze: die Dinge der Außenwelt ſtehen in innigſter Beziehung zu den Menſchen, ſind von der Seele derſelben durchdrungen, wenn der Held ſich ſein Schiff ſelbſt zimmert, das Scepter ſelbſt gehauen, das Mahl ſelbſt bereitet hat; es ſind keine fremden und weitläufigen Vermittelungen zwiſchen den Perſonen und ihren Geräthſchaften, ſondern ein unmittelbares Ergreifen. Vielleicht tritt dies nirgends deutlicher heran als in einer merkwürdigen Stelle der Odyſſee. Penelope, die ſinnige, das weibliche Gegenbild des erfindungsreichen Mannes, möchte nach dem Drang ihres Herzens dem wiedergekehrten Gemahl in die Arme fliegen, aber ihr Verſtand heißt ſie bedenken daß vielleicht ein Betrüger ſie täuſchen

könne, die in zwanzig Jahren den Gatten nimmer gesehen; so gebietet sie denn, um ihn zu prüfen, der Schaffnerin das Bett aufzuschlagen, worauf unmuthvoll der herrliche Dulder daran erinnert, wie sein Hochzeitbett unverrückbar sei; denn er selbst hat ja das Gemach um einen Oelbaum erbaut und nur dessen Krone gekappt, aber den Stamm mit den Wurzeln stehen lassen und dem Bett zum festen Fuße gebildet. Da ist die Gattin durch dieses Kennzeichen beruhigt, und weinend hält er die treue, die herzeinnehmende empor, die um seinen Hals ihre Lilienarme schlingt.

Daran daß überall die erste Freude über eine neue Entdeckung, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervorblickt, daß in allem der Mensch die Geschicklichkeit seiner Hand, die Kraft seines Arms oder die Klugheit seines Kopfes gegenwärtig hat, daß er in allem einheimisch ist, daran, sage ich, hat auch Hegel seine Lust gehabt, wenn er den Homer las, und darum tadelt er die Tabackspfeife, den Schlafrock und den Kaffeetopf in Vossens Louise, weil solche Dinge nicht in diesem Kreis des Landpastors entstanden seien und auf einen ganz andern Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren Industrie in Handel und Fabriken hinweisen. Aber in Hermann und Dorothea, bemerkt er weiter, sehen wir den Wirth mit seinen Gästen keinen Kaffee trinken, sondern

> Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines
> In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde
> Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; die Fluten des Rheinstroms und sein liebliches Ufer werden uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, sodaß hier nichts aus der eigenthümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht.

Wo das Leben ganz und ungebrochen dasteht, da kann der Anlaß der That und diese selbst kein Bruch dieser einheitlichen Zustände sein, wie in der Henriade der Bürgerkrieg, sondern es ist ein Kampf von Völkern, und es ist ein weltgeschichtliches Recht das im Sieg entschieden wird, und zwar durch massenhafte Handlungen der Völker, sodaß der Instinct des Ganzen, nicht

der Geiſt eines Einzelnen als der Quell der Bewegung angeſehen werden muß. Daher ſteht nicht ein einzelner Held, ſondern eine ganze Heroenwelt vor unſern Augen, wie im Nibelungenlied Siegfried, Hagen, Volker, Dietrich und ſo viele andere, und all die bekannten Heroen der Ilias. Und der epiſche Held iſt einig mit den Göttern und mit dem Schickſal. „Alſo geſchah des Ewigen Wille," ſingt Klopſtock im Anſchluß an Homer's Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.

Jenes Ganze aber des Volkslebens in einer beſtimmten Zeit kann die Poeſie in ihrer zuſammendichtenden Kraft auf doppelte Weiſe offenbaren, in einer großen Begebenheit, die alle Kräfte der Nation in gemeinſame Thätigkeit ſetzt, oder in der Entfaltung eines großen Lebens, das einen Einzelnen zum Mittelpunkt vieler Geſchicke, zum Träger vieler Erfahrungen macht. Ein Muſter der erſten Weiſe haben wir in der Ilias, eines der zweiten in der Odyſſee. Völkerkampf iſt der Inhalt des Kerns von Mahabarata, des Schah Nameh, der Nibelungen, der Alexander- und Karlsſage, des Cid, der Luſiaden, des Befreiten Jeruſalems; ein Einzelner iſt Herr der Abenteuer im Parcival, im Triſtan, und in der Divina comedia iſt es der Dichter Dante ſelbſt, der alle Kreiſe der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels durchwandert

Früh fühlt ſich der Menſch in die Mitte des Daſeins geſtellt; der Herr der Erde ſieht ſich abhängig von einem höhern Unendlichen, und in der Jugendzeit, wo die Phantaſie die Räthſel des Lebens bildend löſt, geſtaltet er die Mächte der Natur und des Geiſtes zu perſönlichen Weſen, in welchen er die einzelnen Seiten oder Offenbarungsweiſen des einen Göttlichen verehrt. Je mehr Vorgänge der Natur oder des eigenen Innern der Menſch gewahrt, die ohne ſein Zuthun oder ohne ſeine Reflexion geſchehen, deſto größern Spielraum gewinnen die Götter, deſto unabhängiger und ſelbſtändiger bildet ſich die Mythenwelt. Ihren epiſchen Ausdruck hat die Götterſage bei Indiern und Griechen gefunden, während die nordiſche Edda ſie in vorwiegend lyriſcher Form darſtellt, ähnlich den Gebeten und Geſängen der Zendaveſta. Bei Homer ragt ſie bedingend in das Menſchenleben herein, ſowie andererſeits das Naturleben nicht blos in den weinenden Roſſen des Achilleus, ſondern auch in den vielen Gleichniſſen herangezogen wird. Denn wie der Menſch die Ideale ſeines Gemüths in den Göttern, ſo ſieht er die niedere Seite ſeiner Natur in den Thieren. In der Natur lebend nimmt er die Welt der Thiere zu

einem Beſtandtheile ſeines eigenen Daſeins auf; er belauſcht ihre geheimnißvollen Eigenthümlichkeiten, freut ſich ihrer Geſtalt, ihres Muthes, ihrer Liſt; er nimmt Theil an ihnen und läßt ſie an dem menſchlichen Weſen Antheil nehmen, er leiht ihnen ſeine Sprache, ſeine Empfindungen. Dieſes wechſelſeitige Austauſchen iſt der Quell der Thierſage, die ſich am entwickeltſten in Deutſchland findet, und von deutſchen Forſchern, wie J. Grimm und Vilmar, ergründet und gedeutet worden. Die Thiere ſind weder verkleidete Menſchen, noch in nackter Beſtialität dem Menſchen fremd; der Hirte, der Jäger, der kriegeriſche Reiter findet bei ihnen genugſam Anklänge an ſein eigenes Weſen, die er dann ſinnig weiter ausführt; nicht der Satire, ſondern der Naturfreude, der epiſchen Erzählungsluſt verdankt die Thierſage ihre Ausbildung. Im Reinecke Fuchs iſt ſie auch künſtleriſch zu einer Vollendung gekommen, die nach Anlage, Compoſition und Durchführung nichts zu wünſchen übrig läßt.

Das Volksepos ruht auf der Heldenſage, und dieſe wie aller Mythus enthält ein ideelles und ein factiſches Element; es werden allgemeine Ideen in ihr in Form einer Begebenheit ausgeſprochen, und es werden die wirklichen Erlebniſſe in der Phantaſie wiedergeboren, der innenwaltende Geiſt der Geſchichte wird ergriffen und ihm in einem typiſchen Ereigniß ſeine Verkörperung gegeben. Die Gedanken ſelbſt aber ſowol über die Natur, ihr Leben, ihre Entſtehung als über die ſittlichen Geſetze und Verhältniſſe in der Menſchenbruſt und im Reiche des Geiſtes hat ein jugendliches Volk nicht in wiſſenſchaftlicher, ſondern in anſchaulicher Form, die Grundkräfte des ſinnlichen und ethiſchen Daſeins werden perſonificirt, ihr Werden und Wirken wird als eine Geſchichte ſelbſtbewußter Individualitäten dargeſtellt, und die mannichfachen Eigenſchaften oder Lebensoffenbarungen des einen Gottes werden auf dieſe Art durch die Phantaſie zu vielen Göttern gemacht und als ſolche verehrt. Wenn nun Begebenheiten oder Charaktere aus dem Kreiſe der menſchlichen Geſchichte an die Göttermythe anklingen und an ſie erinnern, ſo verſchmilzt und verwächſt beides miteinander, und dieſe Vermiſchung des Hiſtoriſchen und des Idealen iſt der Anfangspunkt der epiſchen Sage. Mehr und mehr treten die wirklichen Begebenheiten in den Vordergrund, aber ſie ſind zugleich Träger des Gedankens, der allgemeinen Wahrheit, und die Sage wird zu einer poetiſchen Philoſophie der Geſchichte, die den tiefſten Gehalt der Jahrhunderte und den innerſten Sinn und Kern der

Ereigniſſe in einzelnen ſtrahlenden Bildern enthüllt. Mich hat es daher immer gewundert, wenn man über die mythologiſche oder die hiſtoriſche Grundlage des Nibelungenliedes ſtritt, als ob nur eine vorhanden und die richtige ſei, während überall der ideelle und der reelle Factor zuſammen den Mythos ausmachen. Attila, Theodorich der Große, die Burgunderkönige ſind hiſtoriſch, auch Siegfried wollen wir gern in einem auſtraſiſchen König Siegbert wiedererkennen; aber dem widerſtreitet nicht, ſondern geht zur Seite, daß der Dietrich von Bern Züge des Donnergottes in ſein Bild aufnimmt, daß die ausgebildete Sage Siegfried's ein Nachklang der Baldurmythe iſt, daß im Hort der Nibelungen der dämoniſche Zauber des Goldes beſungen wird, das der Menſch nicht ungeſtraft den Unterirdiſchen abgewinnt, weil es ihn zu denſelben hinabzieht, daß im Sigurd, der die Brünne Brunhild's mit dem Schwerte zerſchneidet und küſſend die Schlafende weckt, eine Naturanſchauung von der Frühlingsſonne ſymboliſch ausgeſprochen iſt, die den Froſtpanzer der ſchlummernden Erde zerſpaltet und dieſe zu neuem Leben wach ruft, aber bald von ihr ſcheidet, daß endlich ein Bild der Götterdämmerung in der großartigen Schilderung des Völkerkampfes und Völkeruntergangs vor uns entrollt wird.

Wenn Einzelſagen für ſich behandelt werden ohne als Glieder eines großen epiſchen Organismus aufgenommen zu ſein, wenn einzelne glänzende Begebniſſe der Geſchichte oder Erlebniſſe beſtimmter Perſönlichkeiten dargeſtellt werden, ſo entſteht die poetiſche Erzählung, wie ſie ſchon in Hero und Leander und den perſiſchen Liebesgeſchichten erſcheint, und neuerdings durch Scott, Byron, Mickiewicz und Kinkel zur Blüte kam. Dem einzelnen epiſchen Liede des Volksgeſanges entſpricht in der Kunſtdichtung die epiſch gehaltene Romanze, die einen prägnanten Moment hervorhebt und an ihn das Andere erzählend anſchließt, wie Schiller gethan. Schiller macht ſeiner ganzen Natur nach die Helden der Ballade zu Trägern einer ſittlichen Idee; an ihn, mit mehr geſchichtlicher Färbung, hat Uhland ſich angeſchloſſen, während andere Gedichte dieſes Sängers an die lyriſche Weiſe Goethe's erinnern. Denn hier iſt das Grenzgebiet des Epos und der Lyrik, und merkwürdigerweiſe zugleich ein Quell des volksthümlichen Dramas, daher wir ſpäter darauf zurückkommen.

Endlich haben wir noch dem Idyll und der Satire eine Stelle anzuweiſen. Erſtere ſchildert die Vorzeit der heroiſchen

Welt, ein Stillleben in welchem die Fragen des Geiſtes, die Kämpfe der Geſchichte noch ſchlummern, oder ſie ſchildert ſolch einfache, patriarchaliſche Zuſtände als Oaſen in der civiliſirten, vielfach bewegten Zeit, nicht mit der Sentimentalität eines Geßner, ſondern mit der Naivetät von Theokrit und Goethe (Aleris und Dora). Die Satire dagegen hält einer überbildeten, vermodernden Zeit den ſcharfgeſchliffenen Spiegel vor, damit ſie gleich dem Baſilisken zu eigener Vernichtung ſich darin erblicke. So war ſie ein originales Product des untergehenden Roms, und namentlich Horaz erſcheint in ihr und den verwandten Briefen genial, wenn er lachend die Wahrheit ſagt und Scherz und Ernſt in glücklichem Humor verwebt.

An die Satire grenzt die Parodie. Sie wird durch Kunſtdichter veranlaßt deren eigene Weltanſchauung und Bildung eine andere geworden als die des Stoffes und der Zeit welche ſie beſingen, die aber das Muſter des Volksepos und namentlich ſeine Verflechtung der Götter- und Heldenſage äußerlich nachahmen und auf ihr Werk übertragen. Dem kann man das witzige Gegenbild dadurch bereiten, daß man das Vorweltliche ganz in die Sitte und Redeweiſe der Gegenwart kleidet, es traveſtirt, wie Blumauer mit der Aeneide gethan. Oder man kann das heldenmäßige Pathos der Darſtellung und die ganze himmliſche Maſchinerie auf kleinere und ganz gewöhnliche Begebenheiten des Tags übertragen, wie Taſſoni, Pope, Zachariä, Holberg. Sehr treffend ſagt Prutz darüber: „Die Dinge wirken dabei nicht durch ihre Komik an ſich, ſondern erſt durch ihre gefliſſentliche und unwahre Beziehung auf eine andere künſtlich aufgebaute Welt. Der Widerſpruch welcher aufgelöſt werden ſoll iſt kein natürlicher und urſprünglicher, ſondern er wird erſt künſtlich um des Effects und der Auflöſung willen geſchaffen; mithin iſt auch der Genuß kein reiner und naturgemäßer, ſondern auch er wird erſt durch die vorausgeſetzte Kenntniß deſſen bedingt woran der kleine und nichtige Stoff parodiſch abgemeſſen werden ſoll."

Wenn Viſcher ſagt: „Es gibt kein komiſches Epos," ſo möchte ich wiſſen was denn die Jobſiade, was die Pucelle Voltaire's, Byron's Don Juan, der Atta Troll und das Wintermärchen von Heine ſind. Warum ſoll der Epiker, wie er einerſeits dem Ernſte des Lebens und dem Großen und Edeln ſich zuwendet, nicht auch andererſeits den Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten der Welt einen Spiegel vorhalten, und indem er ſie in ihrer Selbſtauflöſung

zeigt, uns mit anmuthigem Scherze zur Heiterkeit der Kunst hinangeleiten? Allerdings wird der Dichter hier frei über dem Stoffe stehen, aber er kann denselben doch durchaus objectiv behandeln und mit echtem liebevollem Humor in den Thorheiten und Widersprüchen der Menschen zugleich einen idealen und wahren Kern hervorschimmern lassen, die komischen Subjecte selbst dadurch daß ihre Lächerlichkeiten zu Tage treten, von denselben befreien. Cervantes hat zum Roman gegriffen, aber wie dem realistischen Prosalustspiel die idealistische poetische Komödie zur Seite steht, so glaube ich an die Zukunft eines humoristischen Epos, zu welchem da und dort die Ansätze bereits vorhanden sind.

Wie uns das Reich der Dichtung nicht außerhalb des Reichs der Wahrheit liegt, wie wir in der Kunst nicht etwas Unreales, sondern den Kern und die Verklärung der Wirklichkeit erblicken, so galt uns das Heldengedicht als das entsprechende Idealbild der heroischen Jugendzeit der Völker, und wir erkannten wie es in ihr durch die im ganzen Volk erwachsene Sage seine Wurzeln hat, im glücklichen Fall auch zugleich seine Vollendung findet. Wenn aber bei fortschreitender Cultur Geschichte, Philosophie und Religion die gemeinsame Wiege der Poesie verlassen, wenn die einzelnen Berufskreise des Lebens sich scheiden und begabte Individualitäten von der Substanz des Ganzen sich mehr und mehr lösen um ein möglichst freies Fürsichsein zu gewinnen, wenn das Gemüth nicht mehr harmlos im Glauben der Väter, sondern erst nach heißem Zweifelkampf in der eigenen Erkenntniß seinen Frieden hat, wenn das äußere Leben zu einer Sammlung rechtlicher Institutionen und feststehender Ordnungen wird, und ihm das jugendliche Gemüth mit seinen Träumen und Hoffnungen gegenübersteht, sodaß beide erst zusammenkommen und sich versöhnen sollen: dann wird die Aufgabe des epischen Dichters eine andere; dann muß er im Besitze einer eigenen Weltansicht sein, die er den Stoff der Wirklichkeit mit frei erfindender Kraft organisiren läßt, dann muß er innerhalb der Welt selbst mehr das Reich des Herzens mit seiner Innerlichkeit oder die Kreise des privaten Daseins zum Gegenstande der Darstellung machen; dann muß der Prosa der Welt auch die Prosa der Sprache sich entsprechend anschmiegen, zumal der Dichter, der die Geschöpfe seiner eigenen Phantasie gestaltet, dem poetischen Leben derselben nothwendig den ganz realen Boden der Weltwirklichkeit zur Grundlage geben wird, um darin die Wahrheit seiner Idealgebilde zu bewähren. Die

Poeſie hat ſich ins Gemüth geflüchtet, die Entwickelung der Individualität in einer vielfach widerſprechenden proſaiſchen Welt verlangt nun ihre künſtleriſche Wiedergeburt, und dieſe iſt der Roman.

Jean Paul ſagt mit Recht daß der Roman vör allem romantiſch ſein müſſe. Die Ideen der romantiſchen Welt, Ehre, Liebe, Freiheit, müſſen ihn beſeelen; in der Cultur ſoll durch ihn die Natur wiedergewonnen werden; in neuen Richtungen und Bildern des Lebens wollen wir die Schönheit wiederfinden, die der Mythus offenbart hatte, in wirklicher Lebensweisheit die Wahrheit, die er ahnen ließ. Der Dichter darf den vielfach zerbrochenen, zerſtückelten und ſcheinſamen Geſtalten der Wirklichkeit nicht aus dem Wege gehen, vielmehr muß er die einfache, in ihnen verborgene Schönheit entſchleiern und die Misverhältniſſe komiſch auflöſen, indem auch der Geiſt, der in ſtolzer Selbſtgenügſamkeit ſich in ſeine eigene Welt hineinträumt und die Grenzen der Dinge überfliegt, ſeiner irdiſchen Bedürftigkeit und der harten Ecken und Kanten der Realität inne wird. So producirt die Totalität des Lebens als die Uebereinſtimmung von Herz und Welt ſich ſelbſt in ironiſcher Weiſe, und die Weltanſchauung des Dichters wird eine humoriſtiſche. Nicht blos auf das ſpannende Intereſſe der Situationen, ſondern auf die Charaktere kommt es an, und auf die Idee, welche ſie und die Begebenheiten durchdringt, ſodaß Schickſal und Gemüth nach Novalis' tiefſinnigem Ausſpruch als zwei verwandte Namen einer und derſelben Sache erſcheinen. Auch darf der Dichter nicht erzählen wie der Hiſtoriker, der das Mitzutheilende längſt als einen bereits fertigen Inhalt weiß, ſondern die Sache muß ſich vor den Augen des Leſers entwickeln, und in den Situationen der Charakter ſich ſelbſt darſtellen. Es iſt richtig daß der Held des Romans keine beſonders treibende und wirkende Macht ſein ſoll — Goethe ſagt: unſer Freund, nicht Held, von Wilhelm Meiſter —, ſonſt wird er dramatiſch; in den unausweichlichen Umſtänden, im Lauf der Dinge ſteht er wie der Heros in ſeinem Weltzuſtand; aber die Umſtände müſſen etwas aus dem Menſchen machen, die Außenwelt muß in das Gemüthsleben hineingeſchlungen und durch daſſelbe beſtimmt werden; wir wollen in den Stand geſetzt ſein die widerſtreitenden Principien im Licht einer höhern Einheit und Ordnung zu ſehen, mag nun das Herz tragiſch an der Welt zerſchellen oder ſich mit ihr, ſie ſelbſt fortbildend und harmoniſirend verſöhnen.

Wie der Dichter gegenüber der Prosa der Verhältnisse die Poesie des Seelenlebens in der Geschichte des Herzens durch die Liebe, in den Kämpfen des Geistes und den Wundern des Gemüthes erfaßt, so liebt der Roman wol auch für seine Helden die Oase einer naturwüchsigen Freiheit und individuellen Selbständigkeit innerhalb der Civilisation, wie sie im Räuber-, Vagabunden- und Künstlerleben erscheint, wo dann auch dem Abenteuerlichen der Boden bereitet ist und die Erfindung des Dichters sich leicht in spannenden Verwickelungen und stofflich anziehenden Ereignissen ergeht. Dies „Romanhafte" mag der Roman nicht entbehren, aber wo es allein herrscht, sinkt er zur bloßen Unterhaltungsliteratur herab, und hat nicht mehr Kunstwerth als wenn er zum Vehikel socialer Fragen, politischer, moralischer, religiöser Tendenzen gemacht wird, während er als poetisches Culturbild auch diesen eine Stelle gewährt: es kommt nur darauf an daß sie nicht als Doctrinen verhandelt, sondern in Charakteren und Thaten veranschaulicht werden, und es kommt darauf an, daß der Dichter die Macht habe solche Probleme auch zu lösen und aus dem kritischen Zweifel nicht in den von ihm zerstörten Kinderglauben, nicht in die verlebten Zustände zurückfalle, sondern aus beiden Elementen eine höhere freie Weltanschauung, eine geläuterte, die Gegensätze überwindende Wahrheit entwickle. In der Erlösung der Gemüther, in der Lösung des Conflicts ist dann auch der Schluß des Romans gegeben, der immerhin seine Perspective in die Zukunft offen halten mag, ähnlich wie der Kampf von Herz und Welt durch eine innerhalb der bürgerlichen Verhältnisse gegründete Ehe sein Ziel findet.

Ich habe dem Roman die Entfaltung des Gemüths im Privatleben als sein Gebiet angewiesen; das Alterthum, in welchem der Mensch ganz Bürger war und im Staat aufging, hat deswegen die Spuren und Anfänge des Romans erst da wo es sich auflöst; er beginnt mit dem vorwiegenden Familienleben, und die Liebe ist seine Seele. Auf Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul und Immermann würde sich unsere Theorie ausdrücklich berufen, wenn der geneigte Leser nicht selbst schon eingesehen hätte daß sie aus der Betrachtung der Meisterwerke dieser Dichter entflossen ist. Auch der sogenannte historische Roman darf nicht die Geschichte mit der Dichtung äußerlich verbinden, sodaß diese zu einer Art von Arabeskenverzierung für jene würde, wie in den verfehlten Producten von Feßler und Andern, sondern er wird die

Sittenverhältniſſe, die Lebensweiſe einer beſtimmten Zeit zum Hintergrund oder zur Atmoſphäre ſeiner Erfindungen machen, er wird niemals welthiſtoriſche Perſonen, die das ſtrenge Recht der geſchichtlichen Treue und Wahrheit auch fürs Einzelne in Anſpruch nehmen, zu Hauptgeſtalten ſeiner Dichtung wählen, wol aber mögen ſie ihrem Charakter gemäß bedingend eingreifen in das beſondere, das private Leben, das unter den Flügeln ihres Genius ſich entfaltet. Ich verweiſe auf Walter Scott, Rehfues und Manzoni, auf Iſabella von Aegypten und die Kronenwächter Achim von Arnim's, auf Gutzkow's Ritter vom Geiſt.

Die Novelle verhält ſich zum Roman wie die poetiſche Erzählung zum Epos; ſie ſtellt einzelne Züge des menſchlichen Herzens, einzelne Gedanken des menſchlichen Lebens dar, bald in freierer Erfindung, bald mehr im Anſchluß an die thatſächlichen Zuſtände; immer aber muß ſie eine Idee enthalten und zugleich mit Realität geſättigt ſein, ſodaß eben die Idee nicht in Reflexionen, ſondern in der Entfaltung von Begebenheiten ausgeſprochen wird. Sie kann dabei im Salon oder auf dem Dorfe ſpielen, einen hiſtoriſchen Hintergrund haben oder ohne eine beſtimmte Cultur zu ſpiegeln das Seelenleben oder ein allgemein menſchlich intereſſantes Ereigniß ſchildern. — Das Märchen endlich, der letzte Ausläufer des Mythus, iſt der Ausdruck der Kinderphantaſie, welche alle Dinge in der Welt beſeelt, aber mitten im phantaſtiſchen Spiel eine ewige Wahrheit und Gerechtigkeit ahnen läßt.

Wir können die ganze Gruppe von Dichtungen die wir ſeither betrachtet als das Epos der That oder des Ereigniſſes zuſammenfaſſen um ſie mit der objectiven Gedankendichtung unterſcheidend zu verbinden. Man hat ſeither oft zu Epos, Lyrik und Drama noch die didaktiſche Poeſie als vierte Art hinzugefügt, ohne zu bedenken daß damit ein ganz neuer Geſichtspunkt, der des Zweckes, als Eintheilungsgrund hereingezogen wurde, und daß man demnach jedenfalls hätte unterſcheiden müſſen in eine Poeſie die ſich ſelbſt genug, der nur die Darſtellung als ſolche Zweck iſt, und in eine die ſich noch die Aufgabe des Belehrens ſtellt, die alſo der Moral oder dem Unterricht dienſtbar wird und ſomit aufhört freie Kunſt, Poeſie zu ſein. Und in der That wenn Virgil angibt welches die Kennzeichen einer guten Zuchtkuh ſind, oder wenn Delille die Sätze der Phyſik in Verſe bringt, ſo iſt das ebenſo wenig Poeſie, als

Er, ir, ur, us ſind mascula,
Um ſteht allein als neutrum da,

oder die andern Genusregeln ſammt ihren Ausnahmen, die Zumpt zu Nutz und Freude der Jugend gereimt hat. Wol aber kann die Natur in dem Einklang all ihrer Kräfte und Erſcheinungen, es kann ein einzelner Gegenſtand, wie Rebe, Roſe, Sternenhimmel, das Gemüth des Dichters erregen, und wenn er den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, wenn ihm die Idee der einen gotterfüllten Welt oder des einen im All ſich offenbarenden Gottes in der Seele aufgeht, ſo können dieſe Gedanken ſo bewältigend, ſo entzückend ihn ergreifen, daß er ſich getrieben fühlt die Harmonie ſeiner Anſchauungen auch in harmoniſcher Weiſe auszuſprechen; und indem er nicht ſowol die Regungen ſeines Gemüths als die Herrlichkeit des Gegenſtandes, als die objective Wahrheit verkündigt, wird ſein Gedicht ein epiſches, ein objectives. Er gibt die Idee in deren eigener Größe und Fülle wieder, und reiht die Gedanken nach der immanenten Verkettung ihrer eigenen fortgehenden Entwickelungen aneinander; aber es müſſen Gedanken ſein die an ſich poetiſch ſind, die das Innere im Aeußern, im Zeitlichen ein Ewiges erblicken; denn eine Lebensanſicht die Geiſt und Natur auseinanderzerrt und zwiſchen der Vernunft- und Sinnenwelt eine Kluft befeſtigt, widerſtreitet dem Weſen der Schönheit, die gerade darin beſteht, daß uns die urſprüngliche Liebeseinheit des Seins aufleuchtet. Daher war es denn auch keine atomiſtiſche oder dualiſtiſche Philoſophie die im Alterthum ein Empedokles, in neuerer Zeit ein Giordano Bruno in Herametern verkündeten, ſondern weil jener in allem Streit doch das Walten der Liebe und ihren Sieg in der ſeligen Durchdringung aller Elemente feierte, weil dieſer im göttlichen Geiſt den innerlichen Künſtler erkannte der durch das Formenſpiel der Natur allbeſeelend ſeine Gedanken ſichtbar macht, konnten ſie ihren Gott nachahmend ihre Gedanken in melodiſchen Weiſen, in ſinnlichen Formen mittheilen.

Den erſten Anfang dieſer objectiven Gedankendichtung haben wir im Epigramm. Es iſt urſprünglich Inſchrift, es bezeichnet eine Sache, eine Lebenserfahrung in abgerundeter Kürze, daher das elegiſche Diſtichon oder ein paar Reimzeilen die geeignete Form ſind. Die griechiſche Anthologie, Angelus Sileſius, Schiller's und Goethe's Votivtafeln und Xenien enthalten des Treff-

lichen viel, und gerade das Beſte weiß ſtets den Gedanken in einem Bild auszuſprechen oder zu ſpiegeln. So ſagt Schiller:

In den Ocean ſchifft mit tauſend Maſten der Jüngling,
Still auf gerettetem Kahn treibt in den Hafen der Greis.

Oder Goethe:

Dieſem Ambos vergleich' ich das Land, dem Hammer den Fürſten,
Und dem Volke das Blech, das in der Mitte ſich krümmt.
Wehe dem armen Blech, wenn nur willkürliche Schläge
Ungewiß treffen und nie fertig der Keſſel erſcheint.

Schon Leſſing ſagt von dem Epigramm, daß in ihm nach Art der eigentlichen Aufſchrift unſere Aufmerkſamkeit auf einen Gegenſtand erregt und mehr oder weniger hingehalten werde um ſie mit eins zu befriedigen. Spannung und Löſung, Erwartung und Befriedigung eignen ihm, und damit wird es zur Antitheſe hingeführt, und es wird gern mit einer ſinnreichen Wendung überraſchen und ſpitz zugeſchliffen gleich dem Pfeile treffen. Indeß iſt es keineswegs blos Ausdruck eines Witzes, ſondern jeder ſinnige Gedanke kann in ihm eine ſchöne Form gewinnen, was die griechiſche Anthologie, und Saadi ſo gut wie Schiller und Goethe, Geibel und Hebbel beweiſen. Muſterhaft iſt eine epigrammatiſche Ghaſele Bodenſtedt's:

Höre was der Volksmund ſpricht:
Wer die Wahrheit liebt der muß
Schon ſein Pferd am Zügel haben —
Wer die Wahrheit denkt der muß
Schon den Fuß im Bügel haben —
Wer die Wahrheit ſpricht der muß
Statt der Arme Flügel haben:
Und doch ſagt Mirza Schaffy:
Wer da lügt muß Prügel haben.

Weitere Entwickelungen von Einzelgedanken gibt Rückert's Lehrgedicht oder Schefer's Laienbrevier. Freidank's Beſcheidenheit und der welſche Gaſt ſtehen noch höher, indem ſie zum Ganzen ſtreben, gleich den Heldenſängern das Volksgemüth ausſprechen, und im Anſchluß an die ſprichwörtliche bildliche Redeweiſe ein Epos deutſcher Volksweisheit geben, dem die neuere Kunſtdichtung noch kein entſprechendes Werk an die Seite geſetzt hat. Der metaphyſiſchen Gedichte des Alterthums und Italiens habe ich oben bereits gedacht. Das Streben die Gedanken im Bilde

zu veranſchaulichen, führt zur Allegorie, die das Abſtracte und Allgemeine perſonificirt, und zum Beiſpiel die Tugenden als Frauengeſtalten redend einführt; aus ſolchen epiſchen Anſätzen des Mittelalters ſind dann im Drama die Moralitäten erwachſen.

Oder der Gedanke, der an ſich in der Seele des Dichters vorhanden iſt, wird durch eine Begebenheit ausgedrückt. Iſt die Begebenheit aus dem Naturleben genommen, ſo entſteht die Fabel. Hier macht die Erzählung ſich nicht für ſich geltend, wie in der Thierſage, ſondern da der Sinn, der Gedanke die Hauptſache iſt, tritt eine epigrammatiſche Kürze an die Stelle der behaglichen Breite. Doch ſtützt ſich immer die gute Fabel auf treue Beobachtung des Thierlebens und erzählt einen Vorgang deſſelben ſo daß ſich die Moral für den Menſchen ergibt. Daß dagegen der Löwe und die Geiß zuſammen ein Reh erjagen, iſt ein Beiſpiel mit dem Friedrich Jacobs zwar den Horaziſchen Fuchs entſchuldigen wollte, der ſatt gefreſſen durch die Ritze der Getreidekammer nicht wieder hinaus konnte, durch die er hungrig hereingekommen war; aber Bentley's Beſchwörung aller Jäger und Zoologen, ob denn ein Fuchs Getreide freſſe, behält doch Recht, nur daß ſie ihn nicht berechtigt dem Fuchs eine Maus zu ſubſtituiren. Horaz hat eben eine Fabel gemacht die den Menſchen etwas lehren ſoll ohne die Thiernatur zu berückſichtigen; die Volksüberlieferung hat paſſend den Wolf in der Fleiſchkammer.

Iſt die Begebenheit aus dem menſchlichen Leben entlehnt, ſo entſteht die Parabel. Sie war bekanntlich eine Lehrweiſe Chriſti, und ich habe immer die Tiefe des dichteriſchen Gemüths bewundert, die auf die Lilien des Feldes hinweiſt um uns vor Augen zu ſtellen wie die ewige Liebe als der Lebensgrund des Alls mit freier Huld und Gnade das Schöne hervorſprießen läßt, die Tiefe des dichteriſchen Gemüths, die auch in dem Geringſten noch etwas Anerkennungswerthes, Gottgewolltes, Gottgefälliges findet, ſodaß der Heiland ſelbſt zum Gegenſtand einer Parabel im Mohammedanismus werden konnte. Es liegt ein todter Hund am Weg, die Phariſäer gehen vorbei und ſchimpfen auf den Geruch, die rauhen Haare; Chriſtus aber findet auch hier noch das Gute heraus und beſchämt ſie mit dem Worte: die Zähne ſind ſo perlenweiß.

Ihre Höhe erreicht die Ideendichtung dadurch daß ſie das Bildliche oder Begebenheitliche mit dem Gedanken verknüpft, daß ſie beſtimmte Perſönlichkeiten epiſch in beſtimmte Situationen

bringt und dieſen entſprechende Gedanken äußern läßt. So ſchildert Parmenides ſich ſelbſt wie feurige Roſſe ihn emporheben zum Thron der ewigen Wahrheit und wie nun die Göttin ihm ihr Wort verkündigt. Aber den Preis verdient unter den Griechen hier der alte Heſiod. Ihm trachtet der Bruder Perſes, der das eigene Erbgut durchgebracht, nach dem Vermögen; er aber iſt unerſchütterlich von der Vorſtellung durchdrungen daß göttliche Fügung die Gerechtigkeit im Menſchenleben ſchütze, die Arbeit als den einzigen Weg zum Wohlſein gegeben und das Jahr ſo geordnet habe, daß jedes Werk darin ſeine rechte Zeit findet. Eine prieſterliche Stimmung iſt es in der er dieſe ewigen Ordnungen und Geſetze verkündigt um den Bruder zu ermahnen daß er ſich an dieſelben anſchließe und bleibendes Heil gewinne. Auch der Orient bietet uns in dieſer Weiſe zwei herrliche Gaben. Die Bhagavadgita der Indier entfaltet die Philoſophie des Bramanenthums in einer Reihe von Offenbarungen, die der Gott Kriſhnas dem Könige gibt, der über das Moraliſche des Kriegs und der bevorſtehenden Schlacht bedenklich wird. Und das erhabene Gedicht der Hebräer, der Hiob, für das die Aeſthetiker ſo oft nach einem Fach verlegen waren, findet hier ſeine Stelle. Die Wette des Herrn mit dem Satan und die Geſchicke Hiob's leiten die Reden ein, in welchen der Dulder ſelbſt und ſeine Freunde die weltregierende göttliche Gerechtigkeit im Zuſammenhang der Thaten und Schickſale des Menſchen betrachten, bis Jehova ſelbſt erſcheint um das Räthſel völlig zu löſen und dieſe Löſung im weitern Schickſal Hiob's zu veranſchaulichen. Die letzte Nacht der Girondiſten, eine Dichtung von mir ſelbſt, behandelt die Unſterblichkeitsfrage in Form eines Wechſelgeſprächs am Todes- und Triumphmahl jener Männer.

Die lyriſche Darſtellungsweiſe.

Ich ſinge wie der Vogel ſingt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Iſt Lohn, der reichlich lohnet.

In dieſen Worten Goethe's iſt es ſchon geſagt daß der Lyriker die eigene Innerlichkeit ausſpricht, daß er in der Selbſtbefreiung

und dem Selbſtgenuß des Gefühls ſeine Befriedigung findet. Wir bezeichnen die lyriſche Poeſie als die ſubjective; ſubjectiv aber nennen wir einmal das perſönliche Seelenleben im Unterſchied von der Außenwelt und den Dingen, dann aber auch dasjenige was nur einer beſtimmten Individualität angehört, wie wenn wir im Unterſchied von dem Allgemeingültigen, durch ſich ſelbſt Einleuchtenden von einer ſubjectiven Wahrheit reden, die gerade nur für einen Einzelnen Ueberzeugungskraft hat und von deſſen Gemüthsſtimmung getragen wird. Allein indem dies ganz Perſönliche, indem das Seelenleben in individueller Unmittelbarkeit ausgeſprochen wird, erlangt es die Weihe der Kunſt dadurch daß die hier angeſchlagene Saite in allen Herzen mittönt, weil das allgemeine Weſen der Menſchheit in ſeiner Tiefe berührt worden. So iſt Mignon's Lied von Italien der Sehnſuchtslaut dieſes Kindes nach dem fernen ſchönen Vaterlande; aber es erklingt darin zugleich der geheimnißvolle Zug in die Ferne, das Heimweh der Seele nach einem verlorenen Paradies, das in jedem Herzen ſchlummert. So rief der Dichter der Marſeillaiſe Tauſende zum Streit, weil ſein perſönlicher freiheitsdurſtiger Thatendrang dem Patriotismus des ganzen Volks eine Stimme lieh. So iſt der Sündenſchmerz und die Erlöſungshoffnung oder die Naturfreude und das Gottvertrauen in David's Pſalmen eine Stimme für Millionen geworden.

Der rechte Epiker verſchwand hinter ſeinem Werk, mit eigener Kraft ſchienen die Bilder des Lebens ſich vor unſerer Anſchauung zu bewegen, nach eigenem Sinne ſich zu Gruppen zu verbinden; eine innere Einheit, eine eigene Folgerichtigkeit verkettete die Gedanken. Aber der Lyriker tritt ſelbſt in den Mittelpunkt, ſein Gefühl iſt es das die Welt in ſich aufnimmt, er zeigt ſie uns nur im Spiegel ſeines Gemüths. Und wie das All klanglos, dunkel, in ſchweigender Nacht daſtünde, wenn nicht die Wellen der Luft an ein Ohr und die Schwingungen des Aethers an ein Auge ſchlügen, wo dann die Seele ſie empfindend zu Tönen und Farben werden läßt, ſo ſollen wir in der Subjectivität des Dichters die Macht erkennen, welche in aller Fülle der Natur und der Geſchichte nur den Wiederſchein des eigenen Weſens erblickt; aus ſeinem Auge entſpringt der Morgenſonnenſtrahl der die Memnonſäule tönen macht, und der Hauch ſeines Mundes wird der belebende Odem der Gebilde ſeiner Hand. Sein Gefühl ſingt er um das Echo im Herzen der Andern wach zu rufen, nicht An-

ſchauungen will er vor uns hinführen, ſondern Stimmungen in uns erwecken. Die Melodie der Seele und ihre Selbſtinnigkeit tönt in ſeinem Lied, und von den Dingen ſpricht er nur wie ſie das Gemüth bewegen, wie ſie durch die Empfindungen, die ſie in uns erregen, in ihrer Untrennbarkeit vom Ich als Bedingungen der eigenen wechſelnden Zuſtände gefühlt werden; er ſchildert ſie nur um durch ihr Bild den gleichen Eindruck auf die Hörer zu machen und ſo in ihnen die Bebungen des eigenen Innern fortzittern zu laſſen. Franz ſpricht zu Weislingen von der reizenden Adelheid, durchwärmt von ihrem Blick wie von der Frühlingsſonne, durch die Berührung von ihres Kleides Saum hineingezogen in den magnetiſchen Strom ihres Lebens und ihrer Liebe; Weislingen ſagt daß er darüber zum Dichter geworden ſei, und Franz erwiedert: So fühl' ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz! Dies gilt von der Lyrik, der Poeſie der Subjectivität. Sie geht, wie Gottſchall ſagt, aus dem Bedürfniß des Gemüths hervor ſich ſelbſt in künſtleriſcher Verklärung gegenwärtig zu werden.

Aber es iſt nicht allein die Stärke des Gefühls die dem Lyriker nothwendig iſt, da er nur dann die Herzen zu zwingen vermag, wenn ein überwältigender Erguß der Empfindungen aus ſeiner Seele quillt; ſein Gemüth muß auch ſo zart beſaitet ſein, daß es gleich der Aeolsharfe nicht eines anſchlagenden Plectrums oder einer ſichtbar eingreifenden Hand bedarf um zum Tönen zu kommen, ſondern daß auch des unſichtbaren Lufthauchs leiſe Welle ihm ſüß erſchütternden Klang entlockt. So vieles was die Andern unberührt läßt, muß den Lyriker rühren, vieles an dem Andere kalt vorübergehen, wird ihm zur brennenden Glut: der Schmerz des Lebens, von dem die großen Lyriker ſagen, wird nur im Munde der Nachſprecher zur Phraſe: bei jenen iſt er eine thränenreiche Wahrheit, weil ſie auch die Luſt des Daſeins, auch die Wonnen der Welt nicht ſo innig, ſo fein und zart gewahren könnten, wenn ihnen bei ihrem geſteigerten Empfindungsleben nicht gar manches zur Qual würde was Andere gleichgültig läßt, nicht gar manches das eigene Sein im tiefſten Grunde ergriffe was Andern kaum die Oberfläche ſtreift. Darum ſingt Walther von der Vogelweide:

Herzensfreude hab' ich viel gekannt, doch ach!
Stets war Herzeleid dabei:
Ließen mich Gedanken frei,
So wüßt' ich nichts von Ungemach.
Nimmer ging auch nur ein halber Tag
In ungetrübter Luſt mir hin.

Und Goethe, den ſie unter die glücklichſten Sterblichen rechnen, Goethe ſagte am Abend ſeines Lebens zu Eckermann, daß wenn er die Summe ſeines Daſeins zöge, kaum vier Wochen ungetrübten Glückes herauskämen. „Der Menſchheit ganzer Jammer faßt mich an!" Wer dieſes eine Wort dem Fauſt in den Mund legen konnte der mußte die himmliſchen Mächte kennen gelernt, der mußte mit dem alten Harfner im Wilhelm Meiſter die kummervollen Nächte weinend auf ſeinem Bette geſeſſen und ſein Brot mit Thränen gegeſſen haben. Oder wer wollte behaupten daß Juſtinus Kerner keine ſubjective Wahrheit, keine eigene Erfahrung ausſpricht, wenn er ſingt:

Poeſie iſt tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menſchenherzen,
Das ein ſchweres Leid durchglüht.
Doch die höchſten Poeſien
Schweigen wie der höchſte Schmerz;
Nur wie Geiſterſchatten ziehen
Stumm ſie durchs gebrochne Herz.

Es iſt für Viele, nur nicht für Alle wahr was Freiligrath ſagt, daß die Flamme der Dichtung ein Fluch, ihr Mal ein Kainſtempel ſei, es iſt namentlich für diejenigen wahr welche das ſittliche Maß und die Selbſtbeherrſchung des Geiſtes aus Uebermuth oder Schlaffheit gering achten; dem Neſſushemd ward von Prutz mit Recht die Leukotheabinde der Dichtung entgegengehalten. Goethe ſagt in einem Divansliede nach Hafis:

Ich will es gerne geſtehn
Ich, ſinge mit ſchwerem Herzen;
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem ſie vergehn.

Doch iſt es der Reichthum und die Gewalt der Empfindung nicht allein was den Lyriker zum Dichter macht, vielmehr wird er es erſt dadurch daß er in der Freiheit ſeines Geiſtes zugleich über ihren Wogen ſchwebt, und daß er ſich von der Macht der-

ſelben befreit, indem er ſie aus ſeinem Herzen hinaus ſingt, daß er ſie harmoniſirt, indem er ſie ordnend beherrſcht und in reinen Formen, in melodiſcher Folge darſtellt. Indem nun die eigene Luſt der erlöſten harmoniſchen Seele aus dem Bild ihrer Gefühle wiederſtrahlt, gewinnt dieſes erſt den herzbezwingenden Zauber der Anmuth; indem die Freiheit und Klarheit des Gedankens in ihm waltet, wird es zur Beſtimmtheit wie zur allgemeinen Wahrheit deſſelben erhoben; indem aber zugleich die ganze Stärke des Gemüths und ſeiner Leidenſchaften in ihm webt und pulſirt, behält es die Macht den elektriſchen Funken auch in des Hörers Seele hinüberzuleiten und magiſch ihn zum Genoſſen der eigenen Lebensſtimmung zu machen. — Ein Blick auf drei deutſche Lyriker wird dies darthun.

Niemand kann einem Bürger die Naturkraft der Empfindung, die Glut der Leidenſchaft, den Sturm und Drang der Gefühle, niemand ſeinem Geſang die ergreifende Stärke des vollen Bruſttons abſprechen. Doch tadelte Schiller an Bürger den Mangel der Idealität, der ihm die eigenen rohen Producte ſeiner jugendlichen Muſe in reiferen Jahren verleidete. Er verlangte daß das Individuale und Lokale zum Allgemeinen erhoben, daß das Mannichfaltige zum Ebenmaß gebracht, daß alle gröbere und fremdartige Beimiſchung getilgt und der Gegenſtand, ſei er Empfindung oder Handlung, in reiner allgemeingültiger Form ſo dargeſtellt werde wie er im Lichte der Ewigkeit vor Gott ſteht als das Urbild, von dem die erſcheinende Welt die mehr oder weniger mangelhaften Abbilder gibt, ſodaß die zerſtreuten Strahlen derſelben gerade von der Kunſt wieder zu mangelloſem Glanze geſammelt werden. Viele Gedichte Bürger's aber ſind nicht Gemälde einer eigenthümlichen Seelenlage, ſondern Geburten derſelben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters ſind nicht blos der Gegenſtand den er beſingt, ſie ſind leider oft auch der Apoll der ihn begeiſtert. Aber ein erzürnter Schauſpieler wird uns ſchwerlich ein edler Repräſentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme ſich ja in Acht mitten im Schmerz den Schmerz zu beſingen. Sowie der Dichter ſelbſt blos leidender Theil iſt, muß ſeine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealiſchen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabſinken. Nur die heitere, ruhige Seele gebiert das Vollkommene; das Schöne wird nur durch eine Freiheit des Geiſtes möglich, welche die Uebermacht der Leidenſchaft aufhebt.

Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag man dichten, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affects.

Schiller hat die einseitige Größe des im Affect dichtenden Bürger richtig erkannt, er ist aber selbst zum Theil unter dem Einfluß seiner Theorie durch Reflexion in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wir hören seinen lyrischen Gedichten gar oft zu wenig den Herzschlag der Empfindung an, die er zu sehr aus der Ferne anschaut. Sein Lied von der Glocke zum Beispiel gemahnt mich mehr wie reizende Bilder, die außen um den Rand der Glocke sinnig eingegraben sind, als daß der romantische Hall des Glockentons selbst darin wiederklänge und uns mit musikalischer Gewalt in seine Stimmung versetzte. Deshalb ist ihm bei aller Höhe und Größe seines Genius kaum ein leichtes, schlankes, singbares Lied gelungen, so Herrliches er in andern Gebieten geleistet hat, wie wir ihn denn als Meister der Gedankenlyrik werden kennen und verehren lernen.

Goethe aber hielt die höhere Mitte zwischen beiden inne, er stand in und über seinen Gefühlen, und er sagt es selbst daß mit seinen ersten Liedern die Richtung begann, von der er sein Leben lang nicht abweichen mochte, „das was ihn freute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen." Er empfand seine innere Bewegung als Qual; das bürgte ihm dafür daß der Gegenstand derselben fähig war den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen; aber mitten im Wellenschlag der Gefühle stand die Freiheit seines Geistes als der Entschluß der Befreiung fest, und er vollführte diese, indem er darstellend seine Empfindungen sich gegenständlich machte, dadurch aus sich heraus versetzte und ihnen gegenüber, während sie noch in seinen Nerven bebten, die Ruhe der Anschauung in seinem Selbstbewußtsein gewann. Darum konnte Vilmar von Goethe's Liedern sagen: „In ihnen sind eigene Lebenserfahrungen, eigene Herzensgeschichten in ihrem höchsten Stadium festgehalten, aber die unruhige Hast der Leidenschaft, die trübe Gährung der Gefühle, welche vergeblich nach einem Ausdruck ringt und den rechten nur einzeln und gleichsam zufällig trifft, welche bald zu viel, bald zu wenig sagt, diese «menschliche Bedürftigkeit» ist überwunden, ist mit allen ihren Zeugen ausgestoßen. Die Gährung hat sich abgeklärt zu dem goldenen, duftenden Wein, dem man seine Heimat, sein Gewächs, seinen Jahrgang, seine Erde und Traube noch anschmeckt, der aber von allem diesen nur die

feinſten lieblichſten Arome behalten und ſie in die köſtlichſte Weinblume vergeiſtigt zuſammengefaßt hat; das Gefühl der Leidenſchaft und der Herzensunruhe iſt noch vorhanden, aber nur das leiſe Beben derſelben zittert noch, in die reinſte Harmonie verſchmolzen, durch die Töne des Gedichtes ſie begleitend hindurch; Unruhe und Leidenſchaft ſelbſt haben keinen Theil an dem Geſange, dürfen nicht mit ihren ſchreienden Lauten eingreifen in die melodiſchen Klänge,, welche wie ſelige Geiſter leicht und heiter dahinſchweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieſes Lebens." — Wenn einmal die Dichter aller Nationen zum Wettkampf in die Halle der Weltliteratur eintreten, dann wird niemand die Palme des Epos dem Vater Homer verſagen, dann wird Dionyſos den Epheu des dramatiſchen Siegs dem Briten Shakſpere reichen, aber der Roſen- und Lorberkranz des Lyrikers wird Goethe's Haupt ſchmücken.

Statt der äußern Realität gibt der Lyriker deren Gegenwart im Gemüth, im Selbſtbewußtſein; er nimmt die Welt in ſein Inneres auf um das Innere der Welt zu erſchließen und die muſikaliſche Seele der Dinge im Spiegel ſeiner eigenen Seele zu offenbaren. Nicht Betrachtung, nicht Handlung erſtrebt er, ſondern ſein Theil iſt der Selbſtgenuß der Empfindung, aber von der Befangenheit und Gebundenheit der Leidenſchaft erlöſt er ſich gerade durch das Ausſprechen derſelben; er läutert die Gefühle, die er der Beſchränkung des Augenblicks entzieht, und macht ſie zum Stoffe, den ſein freiſchaltender Genius in reine ewige Formen hineingeſtaltet. Weil er weſentlich ſich ſelbſt darſtellt, muß ſein Selbſt ein großes, ein ſangeswürdiges ſein, er muß ein Univerſum im Buſen tragen und ſeine Individualität zu der Höhe des edelſten Menſchenthums erheben. Deshalb intereſſirt uns aber auch bei den großen Lyrikern ihr Leben faſt ſo ſehr als ihre Werke, und dieſe gewinnen durch die Kunde von jenem erſt ihr rechtes Verſtändniß. Die Perſönlichkeit eines Pindar, eines David, eines Hafis, eines Walther von der Vogelweide, eines Klopſtock oder Byron ſteht ſo lebendig vor uns wie das Bild des Achilleus und Odyſſeus, des Siegfried und Volker, während die Epiker die von dieſen ſangen unbekannt ſind, und nur der Name Homer's den Schöpfer für jene bezeichnet. Der Lyriker, der allerdings nicht ein einzelnes Lied gegen ein großes Epos oder eine Tragödie in die Wagſchale legen wird, offenbart die Totalität ſeiner Perſönlichkeit in einer Reihe von Gedichten, und

daraus wird uns dann ein so volles und reiches Gemälde des Lebens tiefsinnig und klar hervortreten, daß er es kühn den Werken seiner Genossen an die Seite stellen darf. Oder hat jener Kritiker unrecht welcher Goethe's Gedichte retten wollte, wenn alle deutsche Bücher dem Untergang geweiht wären bis auf eines, und er dieses bestimmen dürfte?

Die Eigenheit und Größe der Subjectivität wird sich darstellen müssen in deren Beziehung zu den wesentlichsten Grundwahrheiten des Lebens wie in dem Vermögen auch das Kleine und Unscheinbare durch den eigenen Gemüthshauch zu beseelen, auch in ihm ein Göttliches ahnen zu lassen; aber überall steht die Persönlichkeit im Mittelpunkt, und der Inhalt gilt nur wie ihn das Gefühl erzeugt und trägt, die Empfindung ihn verbindet, der Geist ihn denkt. Der Dichter gibt sein Innenleben wie er es lebt; er spricht Ideen aus, aber mit der Gefühlsfarbe, mit dem Eindruck den sie in ihm erregen, als das Pathos seiner Seele, sodaß er in den dialektischen Gedankenkämpfen die Qual des Zweifels, und in der gewonnenen Erkenntniß die Beseligung der Wahrheit empfindet und empfinden läßt. So theilt uns Goethe nicht als ein objectives Resultat mit daß die Menschheit ihre Grenzen hat, daß aber das Endliche zugleich darin das erste Moment der Religion findet, indem es sich von einem Unendlichen abhängig weiß, sondern er gibt uns ein Bild des Gemüthszustandes, der Stimmung in die ihn diese Erkenntniß versetzt, und singt:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Lande streut,
Küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust!

Aehnlich ist die Freiheit der Individualität, wie sie in trotziger Selbstkraft auf eigenen Füßen steht und des göttlichen Geistes im eigenen Herzen gewiß die jenseitigen äußern Mächte verachtet, als der Gefühlssturm in der Seele des Prometheus, und das jubelnde Sichfinden eines kindlichen Gemüths in dem allumfassenden

Weſen eines gütigen Gottes in dem Liebesaufſchwung Ganymed's von demſelben Dichter echt lyriſch geſchildert.

Ebenſo zeichnet der Lyriker die Außenwelt durch ihre Wirkung aufs Gemüth oder als Reflex der Seelenzuſtände; er ergreift deshalb Einzelnes wie es ihm dient, er berührt dasjenige was ſeine Empfindung nährt, ſteigert oder veranſchaulicht, und läßt den vollen Glanz ſeines Lichtes darauf fallen, während anderes unberührt im Dunkel bleibt; er erſtrebt nicht ein Ganzes der Anſchauung durch naturgemäße Verbindung und vollendete Aufzählung von Gegenſtänden, ſondern ein Ganzes der Empfindung durch ſucceſſive Bewegungen auf der Tonleiter der Gefühle. Er ſchaut nach den Sternen am Himmel und den Blumen auf der Wieſe, aber nur um die unendliche Fülle ſeiner Liebesgedanken, ſeiner Grüße an die Geliebte zu bezeichnen; er ſchildert die ruhig heitere Mondnacht, aber um in ihr die Seligkeit des in ſich befriedigten Herzens darzuſtellen, das ſich ohne Haß vor der Welt verſchließt, um mit einem Freunde zu genießen:

Was von Menſchen nicht gewußt
Oder nicht gedacht
Durch das Labyrinth der Bruſt
Wandelt in der Nacht.

Mignon ſingt von dem Zuſtand ihres Gemüths, von den Leiden die nur der verſteht wer die Sehnſucht kennt, wie ſie mit brennendem Eingeweide nach der Seite des Firmaments ſpäht wo der Geliebte in der Ferne weilt; dies iſt ein unmittelbarer Stimmungsausdruck des ſich ſteigernden Gefühls als ſolchen. Dann aber ſingt ſie von den Wundern Italiens, von dem Berg mit ſeinem Wolkenſteg und dem Saal mit ſeinen Marmorbildern; doch alle dieſe Gegenſtände ſind nur dargeſtellt um den Grund ihres Heimwehs erkennen zu laſſen, ſie ſind dargeſtellt wie ſie in ihrer Erinnerung und Empfindung leben um ſo die Innerlichkeit ihres Gemüths zu offenbaren. Klärchen im Egmont ſingt einfach von der Liebe Leid und Luſt, Gretchen am Spinnrad vertieft ſich in das Bild des Fauſt, aber nur um uns zu entdecken was ihr die Ruhe geraubt und das freudvoll-leidvolle Auf- und Abwogen der Gefühle in ihr erregt. In Wanderers Nachtlied gibt Goethe die Stimmung der Natur in der kühlen Abendſtille um Ruh' und Frieden in das Gemüth zu gießen. „Es heult der Sturm, es brauſt das Meer," wiederholt Lange, aber nur um dem Muth der ſich für die Noth des Vaterlands zum Kampf erhebenden

Männer eine Folie, den Heldengestalten einen landschaftlichen Hintergrund zu geben. Gleiche Bewandtniß hat es mit den Mythen die Pindar in seine Gesänge flicht. Einmal stehen sie im innigsten Zusammenhang mit der Idee des Hymnus, mit der Individualität des Siegers und dem neuen Sieg. Dieser wird im Zusammenhang mit dem ganzen Leben des Siegers betrachtet, und der Glückliche selbst steht wieder in seinem Volk; damit er jenem sein Schicksal deute blickt der Dichter gern auf die Stammheroen um in den Ahnen das Vorbild der Gegenwart erscheinen zu lassen, um durch sie und ihr Schicksal auch ein Wort der Mahnung indirect anzudeuten oder dem direct Ausgesprochenen durch ihr Beispiel Nachdruck zu geben. Da setzt er aber die Heroensage selbst als bekannt voraus, und läßt den Glanz der Dichtung, den Thau des Ruhmes nur auf diejenigen Punkte fallen die ihm zur Veranschaulichung seiner Idee dienen und die Beziehung der Vergangenheit zur Gegenwart hervorheben. Während die epische Erzählung in strenger Folgerichtigkeit vorschreitend bei allen Theilen der Begebenheit mit gleicher Liebe verweilt, dient die lyrische einem bestimmten Gedanken, den sie direct ausspricht, und nur die Züge werden kräftig und in aller Lebensfülle dargestellt welche zu seiner Entwickelung beitragen; über Anderes springt der Dichter weg oder berührt es nur im Flug um rasch die Gipfelpunkte zu gewinnen von deren Höhe er seine Betrachtung auf die entsprechenden Thaten, Helden und Schicksale der Vergangenheit und der Gegenwart richten kann. Singt Pindar doch selbst:

Nicht Marmorkünstler bin ich Bildsäulen, auf desselben Grundsteins Fläche verweilende, durch werkkundige
Hand zu erheben; jedoch auf eilendem Schiff und im Kahn, o süßes Loblied, Walle dahin!

Musterhaft ist auch die Erwähnung Napoleon's in einer Ode Platen's. Der Dichter besingt Rom wie es von Aqua Paolina aus dem Blick sich darstellt, er gedenkt des Wechsels der Zeit, und wie an die Stelle des Jupiteradlers das Kreuz auf den Tempel gekommen, ja ein zweiter Cäsar sein dreifarbig Banner gepflanzt,

Ein Sohn der Freiheit; aber uneingedenk
Des edeln Ursprungs, einem Geschlechte sich
Aufopfernd, das ihn wankelmüthig
Heute vergötterte, morgen preisgab.

Er redet den Helden nun ſelbſt an:

O hätte dein weitſchallendes Kaiſerwort
Dem Volk Europas was es erfleht geſchenkt,
Wohl wärſt du ſeines Lieds Harmodius,
Seines Geſanges Ariſtogiton!

Nun iſt verpönt dein Name, Muſik erhöht
Ihn nicht auf Wohllautsfittichen; nur ſobald
Dein Grab ein Schiff umſegelt, ſingen
Müde Matroſen von dir ein Chorlied.

Und Rom? fragt dann der Dichter, zu ſeinem Gegenſtand zurückkehrend, und ſchildert wie es gleich dem Helden der Nacht anheimgefallen ſei.

Die lyriſche Dichtung iſt die ſubjective: ſie folgt dem Wirbel der Empfindungen, ſie verknüpft nicht Dinge nach deren Geſetz, ſondern Vorſtellungen wie ſie ſich im Innern aſſociiren, wie die Einbildungskraft in freiem Spiel mit ihnen ſchaltet. Darum bleibt in der Lyrik manches der Ahnung überlaſſen, weil es dem Gefühl des Dichters ſelbſt noch im Dämmerſchein liegt, darum bleibt vieles ungeſagt, weil es ſich von ſelbſt verſteht, darum werden die Gegenſätze dicht aneinandergeſtellt, weil die Contraſte ſich im Gemüth gern hervorrufen, darum bewegt ſich das Gedicht oft in Sprüngen, weil die mit ihrem Bilderreichthum ſpielende Vorſtellung vom Hundertſten auf das Tauſendſte zu kommen pflegt. Aber die Einheit der Grundſtimmung muß das Ganze beherrſchen und das Einzelne beſeelend durchdringen, ſonſt verlöre das Lied den Charakter des Kunſtwerks. Von jener, von dem Gefühlszuſtand des Dichters wird das Ganze gefärbt, von ihr wird beſtimmt was mitgetheilt werden ſoll, und der Wellenſchlag der einzelnen Empfindungen in einem beſtimmten Gefühlskreiſe oder die Wechſelanziehung der mit ihnen verbundenen Vorſtellungen beſtimmt die Verknüpfung der einzelnen Theile. Der Künſtler liebt es die Schnur zu verbergen an der er die einzelnen Perlen aureiht, die ſie innerlich verbindet; er vernachläſſigt den äußern Zuſammenhang, aber gerade indem beim ſchnellen Wechſel der Gegenſtände doch ein Grundton alle beherrſcht, wird deſſen Macht erſt recht offenbar. Abſchweifungen, überraſchende Wendungen ſind daher hier nicht ſelten, nicht tadelnswerth; begeiſterungstrunken ſcheint der Dichter Eindrücken und Bildern wie willenlos zu folgen; und indem dennoch eine harmoniſche Totalität, ein planvolles Ganzes, ein befriedigender Eindruck das

Reſultat iſt, ſind wir auf überraſchende Weiſe um ſo tiefer befriedigt.

Eine der ſchönſten Canzonen Petrarca's iſt die vierzehnte, welche beginnt: Chiare, fresche e dolci acque. Er begrüßt die Wellen in denen Laura gebadet, Blumen und Kräuter wo ſie geruht; dort will er daß ſeine Ruheſtätte ſei, wenn er nun bald ſterben wird; dann wird die ſchöne Geliebte ihn dort wie ſonſt mit den Augen ſuchen, aber wenn ſie den Hügel des Grabes erblickt, wird ein Seufzer von ihr dem Dahingeſchiedenen die Gnade des Himmels erbitten. Unmittelbar darauf fährt der Dichter fort:

Einſt ward von ſchönen Zweigen
(O liebliches Entſinnen!)
Ein Blütenregen hier auf ſie ergoſſen;
Und ſie mit Demuthneigen
In ſolcher Glorie drinnen
War von den Liebesflocken ſanft umfloſſen.
Ein Blümchen ſchien entſproſſen
Dem Kleid, und eines wieder
Der Locken goldnem Flimmern,
Eins will als Perle ſchimmern,
Eins weht zur Flut und eins zur Erde nieder,
Eins ſcheint mit irrem Triebe
Zu flüſtern ſchwebend: Ach hier herrſcht die Liebe!

(Kekule und Biegeleben.)

Da ſagte ich, fährt Petrarca fort, ſie ſei im Paradies geboren, da fragte ich wie ich dahin gekommen ſei, indem ich mich im Himmel wähnte. Und ſeitdem lieb' ich dies Gefilde ſo, daß ich anderwärts keinen Frieden finde. Muratori ſieht vor der mitgetheilten Strophe eine Kluft, die der Dichter nur durch einen salto mortale überſprungen. Allein was liegt dem der im Geiſt die nun weinende Laura ſchaut, näher als das an jener Stelle zum erſtenmal geſehene Bild der Glücklichen? Und indem er ſich in die Erinnerung daran vertieft, werden wir erſt inne weshalb er jene Gefilde ſo vor allen liebt, das Ende erklärt den Anfang des Gedichts, und das Ganze athmet die ſanfte Stimmung der Liebe, die auch im Leid und in der Entſagung, auch in der Erinnerung noch durch die Herrlichkeit der Geliebten beſeligt iſt. — Ueber „Schäfers Klagelied" von Goethe finden ſich in Hegel's Aeſthetik ein paar ſchöne Worte, die das oben Geſagte gleichfalls beſtätigen: „Das Herz bleibt in ſich gedrungen und gepreßt und

ſpiegelt ſich um ſich dem Herzen verſtändlich zu machen nur an ganz endlichen äußern Umſtänden und Erſcheinungen ab, die allerdings ſprechend ſind, wenn ihnen auch nur eine leiſe Wendung auf das Gemüth und die Empfindung hin gegeben wird. Das von Schmerz und Sehnſucht gebrochene Gemüth gibt ſich in lauter äußerlichen Zügen ſtumm und verſchloſſen kund, und dennoch klingt die concentrirteſte Tiefe der Empfindung unausgeſprochen hindurch."

Die Lyrik iſt allerdings die muſikaliſche Poeſie, wie das Epos die plaſtiſche; aber wie wir bei dieſem auf den Unterſchied der bildenden Kunſt von der dichtenden hinwieſen, ſo müſſen wir auch jetzt feſthalten daß die Poeſie nicht das reine Empfindungsleben als ſolches geben kann, ſondern daß ſie von dem allgemeinen Empfindungsausdruck des Tons zur Beſtimmtheit des Wortes fortgeht, daß ſie durch klare Bilder auf die Phantaſie wirkt und dann durch dieſe die eigene Stimmung des Dichters auch im Hörer hervorruft, daß das Wort als ſolches immer ſchon die Allgemeinheit des Gedankens ausprägt. Die Muſik gibt den melodiſchen Wellenſchlag des Gefühls und deutet dadurch Ideen an, die Poeſie ſpricht Ideen aus und erweckt dadurch unſer Gefühl. Das Geheimniß der Lyrik beruht darauf daß die Stimmung des Dichters ſich durch das ganze Gedicht ergießt, daß ſie die Wahl der Bilder und der metriſchen Form bedingt, ſodaß auch im Tonfall der Worte, im Rhythmus oder in der Reimweiſe die innere Melodie dem Ohr vernehmlich wird; aber zur Vollendung gehört daß auch unſer Auge eine plaſtiſch klare Klangfigur erblickt. Wie die wohllautendſten Reime ohne geiſtigen Gehalt ein bloſer Klingklang, ſo ſind geſtaltloſe Gefühlslieder einem Gemälde gleich, das durch Pracht und Harmonie der ineinander ſchillernden Farben reizt, aber bei dem Mangel von Zeichnung kein bleibendes Wohlgefallen erwecken kann, es ſei denn daß der Dichter eben die Stimmung ausſprechen und erregen wollte die uns ergreift, wenn wir in einem ſtillen blauen Bergſee den Abendhimmel ſich ſpiegeln und in ſeinen ſanft gekräuſelten Wellen ſtets Formen entſtehen und wieder zerrinnen, Licht und Farbe aufleuchten und wieder verlöſchen ſehen. So ſchließt Clemens Brentano ein Schwanenlied:

Stille wird's, es glänzt der Schnee am Hügel,
Und ich kühl' im Silberreif den ſchwülen Flügel,

Möcht' ihn hin nach neuem Frühling zücken,
Da erstarret mich ein kalt Entzücken. —
Es erfriert mein Herz, ein See voll Wonne,
Auf ihm gleitet still der Mond und sanft die Sonne;
Unter den sinnenden, denkenden, klugen Sternen
Schau' ich mein Sternbild an in Himmelsfernen;
Alle Leiden sind Freuden, alle Schmerzen scherzen,
Und das ganze Leben fließt aus meinem Herzen:
Süßer Tod, süßer Tod
Zwischen dem Morgen- und Abendroth!

Brentano und Arnim sind gleich den Sängern mancher Lieder im Wunderhorn Herr der Stimmung, aber es mangelt oft das deutliche und entsprechende Bild; Platen ist anschaulich und gestaltenreich, aber es fehlt oft ein alles umspielender und durchdringender Hauch und Duft, ich möchte sagen die sich selbst singende Melodie der Empfindung und der Worte; wo sie aber mitklingt, da leistet er Vollendetes, wie in der Ode „Neujahrsnacht", im Ghasel: „Wie, du fragst warum vor allen Mich erwählt dein Wohlgefallen," in dem Liede: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht." Daß Goethe bei aller Glut der Leidenschaft, bei aller Tiefe des Gefühls und bei allem melodischen Stimmungsausdruck doch so lebendige Bilder schafft, seine Gestalten doch mit so sichern Linien umschreibt, dies macht ihn eben auch zum größten Lyriker. Emanuel Geibel's eigenthümliche Größe beruht darauf daß er ohne Nachahmer zu sein auf dieser Bahn Goethe's wandelt, und auf den Tonwellen der einen Empfindung, die sich in seinem Gedichte ergießt, so plastisch klare Gestalten sich hinwiegen läßt, die dem Auge denselben Eindruck machen wie die Klänge dem Ohr, sodaß bald die Energie des männlich gewaltigen, bald die zarte Anmuth des frauenhaften Sinnes durch die Harmonie der Rhythmen und der Bilder in einer Weise hervortritt wie sie nur dem in sich versöhnten Gemüthe möglich ist.

Oder betrachte man zwei Gedichte Justinus Kerner's, das Wanderlied und das Trinkglas des verstorbenen Freundes: wie entsprechen dort die Bilder des bewegten Lebens, die Wellen, die Vögel, die Sterne in ihrem Freudereigen dem raschen Gang des Verses, der so munter anhebt: Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein! Und hier, wie ernst ist die Haltung des Ganzen in den längern ruhigen Zeilen, wo der volle männliche Reim vorangeht und der weibliche ins Unbestimmte hinaustönt!

Still geht der Mond das Thal entlang,
Ernſt tönt die mitternächt'ge Stunde;
Leer ſteht das Glas, der heil'ge Klang
Tönt nach in dem kryſtallnen Grunde.

So wechſeln auch in Hermann Lingg's hiſtoriſcher Lyrik die Rhythmen der Lieder mit dem Geiſt der beſungenen Helden und Zeiten.

Doch es geziemt ſich des alten Meiſters zu gedenken, der an der Pforte der neuern deutſchen Literatur ſteht und in ſeiner edeln Erhabenheit uns zeigte was das Ziel unſerer Dichtung iſt, die innigſte Durchdringung des nationalen, des antiken und des chriſtlich religiöſen Elementes. Ich rede von Klopſtock und rufe gern der Gegenwart ins Gedächtniß was Herder ſchon in Bezug auf deſſen Oden dargethan: ein eigner Ton des Ausdrucks, eine eigene Farbe ruht auf jeglicher, und erſtreckt ſich von der ganzen Menſur, Haltung und Betrachtung des Gegenſtandes bis auf den kleinſten Zug, Länge und Kürze der Perioden, Wahl des Silbenmaßes, beinahe bis auf jeden härteren und leiſeren Buchſtaben, auf jedes O und Ach. Hierin haben dieſe Oden ſo etwas Eigenes, Urſprüngliches und Eingegeiſtetes, daß ſowie die Natur jedem Kraute, Gewächſe und Thier ſeine Geſtalt, Sinn und Art gegeben, die individuell iſt und eigentlich nicht verglichen werden kann, ſo ſchwimmt auch ein anderer Duft und webt ein anderer Geiſt der Art und Leidenſchaft in jeder einzelnen Dichtung Klopſtock's. Welch eine herrliche Abenddämmerung geht zum Exempel durch die Erſcheinung von Thuiskon! Mit Silbenmaß und Ideenfolge und Bildern und Anfang und Ende gleichſam aus dem den letzten Sonnenſtrahlen und dem ſtäubenden Silber und rauſchenden Wipfeln wie heilig, feierlich und ſtill zuſammengewebt! — Ich möchte die frühen Gräber, die Sommernacht, den Rheinwein, den Zürcherſee und Gottes Allgegenwart noch vorziehen, da hier die Stimmung durchaus innig und einig das Ganze hält und durchdringt und die Bilder ſich durchaus klar und den Grundton gleichſam dem Auge veranſchaulichend entfalten. Klopſtock will wie Pindar nicht flüchtig geleſen, ſondern ſtudirt ſein, aber er lebt dann gleich jenem wie ein weihender Genius in unſerer Seele.

Der Lyriker der des Geheimniſſes der Stimmung kundig iſt, verſteht nicht blos das bereits innerlich Klargewordene, die fertigen Gedanken und ſelbſtbewußten Empfindungen auszuſprechen,

er weiß auch das noch dämmernde Seelenleben, die noch unſagbaren Regungen des Herzens anzudeuten und ahnen zu laſſen; er zeigt die einzelnen deutlichen Geſtalten im Helldunkel der Gemüthswelt mit ihrem Hintergrunde, auf dem noch der Schleier eines umwebenden Duftes liegt, ſodaß die feſteren Formen und Umriſſe des Einzelnen verſchwimmen aber doch ſchon hervortauchen. Dies Traumſelige, dies Muſikaliſche iſt nicht das Einzige der Lyrik und hat nicht überall ſeine Stelle, aber ohne ſeinen Schmelz iſt es nicht möglich ein rechtes Lied zu ſingen oder die Anſchauungen und Gedanken mit ihrer Reſonanz im fühlenden Geiſte vollendet auszuſprechen.

Die Concentration der Empfindung im Gegenſatz der epiſchen Breite erfordert denn auch die innere Tiefe des Ausdrucks. Lyriſche Gleichniſſe wollen nicht beruhigen, ſie wollen verſtärken; ſie ſagen oft geradezu daß ſich mit dem Gefühl das den Dichter erfüllt, nichts vergleichen laſſe, wie jenes dem Volkslied ſo geläufige:

Keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen ſo heiß
Als heimlich ſtille Liebe,
Die niemand nicht weiß.

Oder es wird aus dem herangezogenen Bild immer nur Ein Zug genommen, gerade der welchen der Dichter braucht, und dieſer kümmert ſich wenig darum ob jenes in ſeinem übrigen Weſen zur Vergleichung paßt oder nicht. So ſagt das hohe Lied:

Stark wie der Tod die Liebe,
Feſt wie die Höll' ihr Wille,
Eine Flamme Gottes.

Wenn Fauſt in ruhiger Betrachtung den Waſſerfall anſchaut, dann ſieht er den Regenbogen, der ſich darüber ausſpannt, und ſagt: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; wenn er ſich ſelbſt mit leidenſchaftlicher Erregung dem Waſſerſturz vergleicht, der von Fels zu Felſen brauſt, ſo hebt er hier eine ganz andere Seite hervor: „begierig wüthend nach dem Abgrund zu."

Der Lyriker lebt in der Gegenwart, das Vergangene gilt ihm nur wie es im Gemüthe eben noch empfunden wird: darum ſtellt er es gern als ein eben erſt Geſchehendes dar; er nimmt die Theilnahme des Hörers in Anſpruch, er will das fremde Gemüth in die Intereſſen des eigenen hineinziehen, daher die ſubjectiven

Wendungen und Fragen, z. B.: „Wer fühlet wie wühlet der Schmerz mir im Gebein?“ — „Was steckt' er ihr an den Finger?“ — „Wißt ihr was das bedeutet?“

Die Lyrik ist ein Selbstgenuß des Gefühls, in welchem aller Inhalt des Geistes lebt. Der Gesang macht der Empfindung Luft, die Seele wird dadurch von einem Drucke befreit; sie will sich aber nun auch selbst vernehmen, des gelungenen Ausdrucks sich erfreuen. Daher liebt die Lyrik Wiederholungen wie die Musik, die dann im Gleichklang des Reims laut und vernehmbar werden. Sie wiederholt den Grundgedanken, den sie in mannichfachen Formen ausspricht, sich durch vielerlei Bilder bestätigt, sei es daß er stets der Ausgangspunkt der Betrachtung ist, wie er in dem Kirchenlied: „Was Gott thut, das ist wohlgethan,“ jeden Vers beginnt um in stets neuer Weise offenbar zu werden, oder er ist der Magnet der am Strophenende steht und alle Gedankenbahnen zu sich als dem Mittel- und Zielpunkt vereinigt, in welcher Art Beranger den Refrain echt künstlerisch behandelt hat. Oder es kehrt das Lied in seinen Ausgang zurück, den es dann wiederholt; oder es läßt den Grundgedanken gleich einem Chor mitten hindurch tönen, wie in dem 42. und 43. Psalm durch allen Schmerz und alle Noth der Zeit wieder und wieder die Stimme des Trostes gleich Drometenklang hervorbricht:

Was grämst du dich, mein Herz, in mir,
Und blickst unruhig auf?
Erwarte Gott! Ich werd' ihm doch noch danken,
Ihm, meinem Retter, meinem Gott!

Die Gliederung der Lyrik.

Die Lyrik als die Poesie der Subjectivität kann einmal das innere Empfindungsleben unmittelbar aussprechen; sie kann dann eine objectivere Form annehmen und die Stimmungen der Seele in Bildern der Natur und der Geschichte symbolisiren und deren eigenen musikalischen Gehalt offenbaren oder die Stimmung des Dichters dadurch in dem Hörer hervorrufen, daß die Gegenstände geschildert werden die ihn in dieselbe versetzt haben; endlich kann sie die Ideenwelt des Geistes darstellen wie dieselbe zugleich das

Eigenthum und die bewegende Macht des Gemüthes ist. Wir dürfen demgemäß wol von einer Lyrik des Gefühls, der Anschauung und des Gedankens reden. Dies folgt aus der Natur der menschlichen Subjectivität und ihrer Bethätigung, und wie sich mir aus dem Wesen des Geistes die Unterschiede des Epischen und Lyrischen ergeben, so hoffe ich durch die angedeutete Gliederung der Lyrik den ganzen Kreis dieser Dichtungen zu umspannen und die Fülle derselben zu ordnen, während die seitherige Poetik gerade in diesem Gebiet ganz besonders rath- und planlos war, und die Rücksichten auf den Inhalt und auf die äußere Form des Gedichts völlig durcheinander werfend in ihren Eintheilungen Lied und Sonett, Madrigal und Ode nebeneinander stellte, ohne irgendwie die Nothwendigkeit dieser Ausdrucksweisen oder den Sinn dieser Formen anzugeben.

Vischer hat im Besondern mannichfache Berührungspunkte; seine Eintheilung aber gründet sich auf die Schritte des Processes durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; daraus ergibt sich eine Lyrik des Aufschwunges zum Gegenstande, eine des reinen Aufgehens desselben im Subject, und eine dritte der beginnenden Ablösung oder der Betrachtung. Der ersten Gattung soll Hymnus, Dithyrambus, Ode angehören; — aber in der Ode ist das Bewußtsein des Gegenstandes Herr, hat sich desselben bemeistert. Die Mitte begreift das Liederartige; das ganz Anschauliche, Naturbild und Ballade werden hier angehängt, selbst die ganz epische Romanze! Dann spricht Vischer von einer Welt von Dichtungen die keine Namen haben; ich habe diese längst als Gedankenlyrik bezeichnet, Vischer adoptirt diesen Ausdruck, findet aber einen „innern Mangel" in dieser Poesie, den sie mit rhetorisch declamatorischem Stil zudecke. Gottschall sagt dagegen daß die gedankenvolle Lyrik den höchsten Rang einnehme. Er theilt das ganze Gebiet in die Lyrik der Empfindung: das Lied; der Begeisterung: die Ode; der Betrachtung: die Elegie. Indem ich bei meiner Weise bleibe, mag die nähere Ausführung dieselbe rechtfertigen.

Die erste und ich möchte sagen die Grundweise der Lyrik ist das eigentliche Lied. Es spricht die Melodie der Seele als solcher aus, es ist reiner Gemüthsklang, es will darum gesungen sein. Es ist der eigene Zustand den der Dichter anschaut, und während er in der Empfindung steht, macht er durch den Gesang selbst sie sich gegenständlich, befreit er sich aus der Beschränkung

derſelben. Hier im Ausdruck der eigenen Innerlichkeit iſt es wo viele momentan zu Poeten werden, die ſonſt ein Bild der Welt weder geben noch beleben können. Immer aber bedarf die Wahrheit und Kraft des Gefühls, die Stärke und Friſche derſelben der Form, der allgemein gültigen Form, durch die der individuelle Zuſtand zu einem ſolchen geſteigert wird in welchem jeder Menſch ein auch ihn Mitberührendes gewahren kann, wie in dem ganz individuellen Liede Mignon's: „Kennſt du das Land," die Paradieſesſehnſucht des Menſchengemüthes mitklingt; bei gleicher Stimmung iſt das Gedicht vorzüglicher als das Schiller'ſche: „Ach aus dieſes Thales Gründen," weil es individueller auftritt, weil das Allgemeingültige in ihm größere ſinnliche Beſtimmtheit erlangt hat. Die Schöpferfreude des Geiſtes, die ruhige Seligkeit, mit der er in der Darſtellung ſeiner ſelbſt genießt, bildet einen Gegenſatz zu den dunkeln Bewegungen auf- und abwogender Gefühle, und im Wechſelſpiel von beiden hat Arthur Schopenhauer den lyriſchen Zuſtand überhaupt erkennen wollen. Mit Recht, denn indem ich mir meinen eigenen Zuſtand veranſchauliche, mache ich mir ihn zum Object, ſtelle ich ihn vor das betrachtende Auge des Geiſtes und ſcheide mich als thätiges Subject von ihm ab; zugleich aber iſt dieſer Inhalt die eigene Natur der Seele, und wird durch das Gefühl in ſeiner Untrennbarkeit vom Ich empfunden.

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll ſein,
Langen und bangen
In ſchwebender Pein,
Himmelhoch jauchzen
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein iſt
Die Seele die liebt.

Dieſe Verſe erſcheinen mir faſt wie eine Definition der Stimmung des Liederdichters. Die große herrliche Marienbader Elegie deſſelben Dichters iſt die vollendete Durchführung dieſes Kampfes ſchmerzlicher Gefühlsbewegungen und ſeligen Friedens der Betrachtung in der künſtleriſchen Befreiungsthat des Gemüths. Es kommt hinzu, daß die Außenwelt in ihrer Ruhe und das unruhige Gefühl der Innenwelt, daß die reine Anſchauung und der Wechſel innerer Erregungen ineinander ſpielen und ſich ihre Farbe mittheilen, wie dies mit wunderbarer Klarheit aus Goethe's Liedern „Auf dem See" und „An den Mond," oder aus „Wanderers

Nachtlied" erhellt, sodaß, wer hier das Angedeutete erkannt hat, bald das Mitleben und bald den Contrast der Natur mit dem Herzen auch in den Minneliedern und in den Volksliedern gewahren wird, wie wenn es heißt:

Kühlet dir ein Lüftelein
Wangen oder Hände,
Denke daß es Seufzer sein,
Die ich zu dir sende:
Tausend schick' ich täglich aus,
Die da wehen um dein Haus,
Weil ich dein gedenke.

Das Lied beginnt im Gemüth und fliegt nicht von Gegenstand zu Gegenstand fort, sondern es haftet im Gemüth um seine Freude oder seinen Schmerz zu offenbaren, und wenn die Seele außer sich hinausblickt, so will sie immer doch nur sich selbst zum Bewußtsein bringen und aussprechen. Deshalb ist das Lied einfach, die melodische Entfaltung einer bestimmten Situation, die ohne Ungleichheit des Affects eine in sich abgeschlossene Stimmung oder Gefühlsbewegung mit sich führt; ein gefälliges Gleichgewicht, Ebenmaß und ein faßlicher Grundton kommen ihm zu. Zugleich aber stellt es nothwendig die eine Empfindung so dar daß darin das ganze Herz des Dichters aufgeht, sein ganzes Bewußtsein darin sich erschöpft und sie somit als etwas Universelles und Göttliches erscheint. Und da wiederum jede Persönlichkeit ihre eigenen Erlebnisse, jedes Herz seine eigene Geschichte hat, so sprießen aus dem Gemüth der Menschheit immer neue Lieder hervor, gleich den Blumen des Frühlings, und nie verstummt die Sprache des Lieds. Sehr schön sagt Walther von der Vogelweide:

Verzagte Zweifler sprechen alles sei nun todt,
Und niemand mehr der Schönes singe:
Sie sollten doch bedenken die gemeine Noth,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe.
Kommt Sangestag, so hört man Singen wohl und Sagen,
Man kann noch Lieder:
Ich hört' ein kleines Vöglein jüngst dasselbe klagen,
Das barg sich wieder:
„Ich singe nicht, erst muß es tagen."

Und was ist der Inhalt der Lieder?

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Redlichkeit;
Sie singen von allem Süßen was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen was Menschenherz erhebt.

Der Männermuth, der da weiß daß ein Gott der Eisen wachsen ließ, keine Knechte wollte, und das Gefühl der Abhängigkeit von Gott wie das Vertrauen auf ihn, der Schmerz der Sünde und die Freude der Erlösung, gesellige Lust beim Becherklang, Wandertrieb, Scheiden und Wiedersehen, Todtenklage und Hochzeitjubel, alles erklingt im Lied; der Soldat, der Jäger, der Handwerksbursch, der Student spricht seine besondere Lage in ihm aus; die Gelegenheit ruft es hervor; vor allem aber und zumeist ist es die Stimme der Liebe, weil diese selbst, der Armuth und des Ueberflusses Kind, in ihrem Sehnen und Verlangen, in ihrem Haben und Genügen an sich schon genau dem entspricht was wir oben als lyrische Gemüthslage bezeichnet, und weil sie als das glückliche Gefühl der Ergänzung und Lebensvollendung durch eine andere Persönlichkeit nothwendig dieser sich kund geben muß.

Die mehr objective Lyrik der Anschauung zeichnet sich zunächst dadurch aus daß der Dichter die Empfindung, den Gedanken, der sein Gemüth bewegt, auch als das in andern Regionen Mächtige darstellt und dadurch klar macht, oder daß er die Gegenstände, welche ein Gefühl in ihm wecken, in dieser ihrer Beziehung zum Gemüthe schildert. Dort ist die Subjectivität mehr thätig, hier ist sie mehr leidend; dort wird der dichterische Ausdruck zur Ode, hier zur Elegie. In der Ode ergreift der Dichter den großen Gehalt des Lebens um sich als dessen Träger darzustellen, durch seine Begeisterung ihn zu bemeistern und dann dies als das Leben der eigenen Seele Empfundene zugleich als das auch andere Gebiete des Daseins Durchdringende durch Einführung in diese zu veranschaulichen. Indem aber Natur und Geschichte nur herangezogen werden um jene das Gefühl bewegende Idee zu zeigen, wird von ihm nur dasjenige aufgenommen was hierzu förderlich ist; zugleich wird diese Idee als die Seele der Dinge oder der Ereignisse ausgesprochen, sodaß solche dadurch in das Licht der Ewigkeit gerückt werden und in dem Endlichen eine unendliche Bedeutung sich enthüllt. Würde und Erhabenheit, kühner Schwung und Stärke der Empfindung walten in der Ode; eine vielfach bewegte und doch zu festem Maß geordnete Rhythmik ist ihr eigen und sagt ihrer Anschaulichkeit mehr zu als der gefühlselige Reim, innerhalb dessen aber auch Treffliches geleistet worden, wie denn einige Moallakats der Araber wetteifernd mit Griechen, Römern und Deutschen in die Schranken treten, oder an die „Macht des Gesanges" von Schiller und die Friedens-

canzone Petrarca's erinnert werden kann. Aeſchyleiſche, Sophokleiſche, Euripideiſche Chöre, Pindar in ſeinen Epinikien, Horaz in den Gedichten in welchen der alte Römerſinn noch einmal ein Echo in der Bruſt des Sängers gefunden hat, Klopſtock und Platen haben den Odencharakter am reinſten dargeſtellt; auch manche Pſalmen und Prophetenſtellen des Alten Teſtaments tragen ihn, während die ſogenannten Homeriſchen Hymnen zu ſehr in den epiſchen Stil fallen, immerhin aber im Preis und der Feier der Thaten der Götter eine religiöſe Stimmung durchſcheinen laſſen.

Als Gegenpol der Ode hat die Elegie einen ſanften ſchmelzenden Grundton: die Ereigniſſe gewinnen Macht im Menſchen, er wird an ſie hingegeben, er ſinnt ihnen nach und verſenkt ſich in die Bebungen der Seele die der Schlag des Schickſals erregt. Die Elegie iſt ruhig und mild, ſie unterſcheidet ſich indeß vom Liede durch ihre größere Objectivität, aber das gegenſtändliche Leben dient hier nicht der Phantaſie um bereits für ſich beſtehende Empfindungen zu ſymboliſiren, wie in der Ode, ſondern es wird geſchildert wie es als das Erſte oder das Active die Empfindungen der Seele erweckt und ihr die eigenthümliche Stimmung gibt. So entwirft Hölderlin uns ein ausführliches Bild von Hellas um dadurch die ſchmerzliche Sehnſucht zu motiviren, die am Ende hervorbricht:

Mich verlangt ins beſſre Land hinüber
Nach Alkäos und Anakreon,
Und ich ſchlief im engen Hauſe lieber
Bei den Heiligen von Marathon.
Ach, es ſei die letzte meiner Thränen,
Die dem ſchönen Griechenlande rann;
Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an.

Die Elegie weilt gern in der Erinnerung, weil ſie eben von dem gegenwärtigen Gefühl aus auf die Gegenſtände hinblickt die daſſelbe veranlaßt haben, und ſie in dieſer ſtets inniger werdenden Verſchmelzung mit dem Herzen ſchildert; ſie klagt über das entſchwundene Glück, ſie ſinnt mit leiſer Sehnſucht über die genoſſene Luſt. Sie iſt keineswegs blos klagend und trauernd, weder bei den Alten noch bei den Neuern; es iſt nur die paſſive Stimmung des Gemüths die ihr eignet, und da ſie anſchauend und erinnernd bei den Bildern verweilt die in jener walten, ſo ziemt

ihr auch ein Versmaß der Anſchauung: die Griechen nahmen den Herameter, gaben ihm aber eine größere Ruhe, indem ſie jedesmal im zweiten Vers nach der männlichen Cäſur des dritten Fußes eine Pauſe eintreten und gleich die accentuirte Länge des vierten folgen ließen, und auch die abſinkend hinaustönende Schlußſilbe des ſechsten Fußes ausſchieden, und ſomit durch eine betonte Länge endigend dem Ganzen eine in ſich geſchloſſene Form verliehen. Daß aber Tyrtäos in dieſer Form ſeine Kriegslieder dichtete, macht ſolche noch nicht zu Elegien. Dagegen wird der Charakter der Dichtungsart vortrefflich von Mimnermos ausgeſprochen, wenn er die Schönheit der Jugend und Liebe mit dem Gefühl ihrer Vergänglichkeit ſingt und durch den Schatten der Wehmuth den Bildern der Lebensfreude einen dunkeln Grund gibt, auf dem ſie um ſo anziehender ſich erheben. Beides iſt echt elegiſch, wenn Ovid den Schmerz der Trennung von Rom uns durch das Gemälde ſeiner letzten Nacht in der Weltſtadt verſinnlicht, und wenn er in der Erinnerung an die Freuden einer Mittagsſtunde, die ihm Corinna gewährt, durch die Schilderung ihrer Reize verkündigt was ihn ſo glücklich gemacht. Goethe's römiſche Elegien tragen ebenfalls bei derſelben weichen Gemüthsſtimmung daſſelbe plaſtiſche Gepräge der Darſtellung; ganz Rom tritt in ihnen vor die Seele des Leſers. Gelungene Elegien Schiller's ſind die Götter Griechenlands und der Spaziergang.

Zu noch größerer Objectivität ſchreitet der Lyriker fort, wenn er ſich zur Natur und zur Geſchichte wendet, um entweder einzelne Gegenſtände oder Begebenheiten in ihrer Bedeutung fürs Gefühl darzuſtellen und dabei gerade den lyriſchen Gehalt der Sache auszulegen, oder durch jene eine ſubjective Empfindung ſymboliſch auszuſprechen. So wird in Heine's Nordſeebildern das Meer mit ſeinen Stürmen und ſeinen ruhig heitern Wellenſpielen, ſeinen Sonnenuntergängen und klaren Sternennächten zu einem Symbol der Dichtergemüths, und die herrlichen Geſänge alle ſind die Entfaltung der reizenden Strophe:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche ſchöne Perle
In ſeiner Tiefe ruht.

Daß Goethe's „Harzreiſe im Winter" den Ton angeſchlagen, ſollte man kaum zu erinnern brauchen. — Oder der Dichter trägt

seine Geliebte auf Flügeln des Gesanges nach Indien hin, um in der Schilderung des dortigen Naturlebens seine Sehnsucht nach Ruhe in der Geliebten darzustellen. Freiligrath führt uns mit seinem ausgewanderten Dichter in die Urwälder Amerikas, Byron mit seinem Child Harold fast durch ganz Europa, ja er läßt in der Mitte des Gedichts die epische Maske fallen; es sind die Stimmungen seiner eigenen Seele, die er durch Schilderung der Natur am Rhein wie in den Alpen oder in Rom auch in uns erwecken will, oder als deren Reflex er jene Gegenstände selbst erscheinen läßt, gerade wie ein guter Landschaftsmaler die Außenwelt nicht abschreibt, sondern bald die Stimmungen des Naturlebens, bald seine eigenen Gefühle in Formen und Farben ausdrückt.

Ja der Dichter braucht das Gefühl als solches gar nicht direct zu singen, er kann es durch ein Naturbild ahnen lassen. Heine taucht seine Seele in den Kelch der Lilie, daß diese nun ein Lied von seiner Liebsten duftend haucht, schaurig süß wie der erste Kuß ihres Mundes gewesen. Er malt die Lotosblume wie sie vor der Sonne Pracht sich ängstigt, aber dem Mond ihr frommes Angesicht entschleiert, er malt den Fichtenbaum der unter Eis und Schnee von der Palme im heißen Morgenlande träumt, und wir ahnen darin die Eigenheit der Menschenbrust die nur dem wahlverwandten Herzen sich erschließt, oder die dunkle Sehnsucht eines in fremder, widerstrebender Umgebung schmachtenden Gemüths, gleichwie wir, ohne daß Mohammed es sagt, in seinem Gesang bei Goethe die Ausbreitung seiner Lehre in dem Quell erkennen, der aus dem Fels entspringt und zum gewaltigen Strom heranwächst, freudebrausend dem erwartenden Erzeuger, dem Ocean, an das Herz zu stürzen. Rückert's schönes Gedicht: „Die sterbende Blume" leiht dagegen einem Naturgegenstande die melodische Menschenstimme, um durch ihn selbst ein Naturgefühl aussprechen zu lassen.

Gleiche Bewandtniß hat es mit den lyrischen Lebensbildern. Der Dichter hebt hervor und schildert empfindungsvoll was seiner Empfindung dient und eine ähnliche bei Andern erwecken kann, er singt was ihn schwermüthig und jubelnd gemacht, er hebt den Gefühlsgehalt und die Wirkung eines Ereignisses hervor, und verweilt mit Nachdruck auf den Zügen die mit seiner Stimmung zusammenklingen, während er über anderes rasch dahineilt oder es überspringt. In dieser Art ist Schiller's Siegesfest gedichtet

und das Lied von der Glocke. In dieſer Art ſind die hiſtoriſchen Volkslieder der Araber; der Held iſt oft ſelbſt der Sänger, und das Lied wächſt dort unmittelbar wie eine Blüte aus dem Stamm der Wirklichkeit, der Begebenheit hervor, ſie vorausſetzend, auf ſie zurückblickend, ſtets von ihr getragen. In dieſer Art ſind viele Volkslieder der Serben, der Neugriechen, und ſchon jener alte Moſaiſche Lobgeſang beim Uebergang der Juden über das Rothe Meer trägt dieſes Gepräge. In dieſer Art ſind viele deutſche Kriegs- und Siegsgedichte von Veit Weber, von Arndt, von Rückert. „Mein Herz iſt aller Freude voll," beginnt Veit Weber ſeinen Streit von Murten, und dieſes Gefühl athmet jede Zeile, er ſchildert die Schlacht in dieſem Ton, nicht wie der Epiker um der Schlacht willen, ſondern weil die Siegesluſt der Tapfern ihrer ſelbſt genießen will. Hier kann nun auch der Lyriker ſich in frühere Zeiten verſetzen und die Stimmungen großer Männer oder ganzer Nationen bei entſcheidenden Ereigniſſen, in beſondern Weltlagen dichteriſch ausſprechen; er kann, während er das Gefühl zur Grundlage nimmt und das Ganze durchklingen läßt, dabei den Gedankengehalt in der Seele des Helden, die geiſtige Bedeutung der Thaten ausſprechen, in anſchaulichen Bildern die Zuſtände, die Begebenheiten zeichnen, in deren Mittelpunkt ſeine Phantaſie ſich verſetzt hat. Hier liegt ein großes Feld noch offen, das Lingg und Geibel mit Glück zu bebauen begonnen.

Ebenſo drückt in der lyriſchen Ballade der Dichter durch eine Begebenheit eine Stimmung aus, und malt darum in ſeiner Erzählung nicht ſowol den äußern Hergang mit epiſcher Stetigkeit, ſondern die innere Bewegung, als deren Folge das äußere Ereigniß oft nur angedeutet wird, ſodaß die menſchliche Subjectivität als der Grund der Entwickelung erſcheint. Hier liegt darum der Keim des Dramas innerhalb der epiſchen und lyriſchen Poeſie, und es läßt ſich auch hiſtoriſch nachweiſen, wie die alten Volksballaden einen Ausgangspunkt des Volksſchauſpiels bilden; ſie lieben deshalb auch den Dialog, durch welchen die Charaktere ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen. Uhland's Graf Eberhard iſt ganz epiſch, und in der epiſchen Strenge meiſterhaft, der Schiller'ſche iſt lyriſch. Dagegen ſind der gute Kamerad, der Wirthin Töchterlein, der Schäfer und die Königstochter Uhland's durchaus lyriſch. Goethe's Balladen ſind lyriſch, es ſind Stimmungsbilder, ſein Heideröslein, ſein Veilchen ſo gut wie ſein Fiſcher, König von Thule, und Erlkönig; es ſind Naturlaute, während Schiller die That

und die Macht des ſittlichen Selbſtbewußtſeins in epiſchen Bildern veranſchaulicht: die Freundestreue die alle Hinderniſſe beſiegt und durch ihre Opferluſt auch den Tyrannen überwindet, das Pathos der Ehre und Liebe das den Knappen in die Strudel des Meeres muthvoll ſich ſtürzen läßt, die geiſtige Kraft welche durch Liſt und Gewandtheit den Drachen ſchlägt und nach dieſem Sieg über die äußere Natur durch Selbſtüberwindung den noch ſchwereren über die eigene innere davonträgt. Im Gott und der Bajadere dagegen iſt es nicht der innere Kampf des Geiſtes der die Wiedergeburt und Errettung herbeiführt, ſondern die beſeligende Nähe des Gottes weckt eine wahre ewige Liebe in ihrer Bruſt. So richtig und tiefgreifend war jener Ausſpruch Goethe's, daß er die Rechte der Natur vertrete während Schiller das Evangelium der Freiheit predige. Auch Heine hat einige lyriſche Balladen erſten Ranges gedichtet, die beiden Grenadiere und den Olaf; er hat in der Loreley das ſubjective Element direct hervorgehoben und es ausgeſprochen daß nicht die Begebenheit an ſich, ſondern die ſich darin ſpiegelnde Gemüthslage des Dichters die Hauptſache iſt, wenn er anhebt:

Ich weiß nicht was ſoll es bedeuten
Daß ich ſo traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten
Das will mir nicht aus dem Sinn.

Die Ballade rückt darum alles in die Gegenwart, während Homer niemals im Präſens ſpricht. „Dein Schwert, wie iſt's von Blut ſo roth!" beginnt jenes gewaltige ſchottiſche Gedicht, wir ſind ſogleich in die Mitte der Begebenheit verſetzt, aus dem Munde des Mörders hören wir die That des Vatermordes, die Schreckniſſe des Gewiſſens in ſeinem Innern werden uns vorgeführt durch ihn ſelbſt, und gleich dem von Gott gezeichneten Kain ſehen wir ihn ruhelos in die weite Welt, ins Dunkel hineinwandeln und verſchwinden. Der lyriſche Charakter erſcheint auch im Refrain, im Kehrreim der nordiſchen Balladen, der ein und denſelben Stimmungsausdruck nach jeder Strophe hervorklingen läßt, z. B. „Hüte dich, ſchönes Blümelein!" — „Schau dich um, Held Vonved!" — „Der Wald ſteht herrlich und grün!" Urſprünglich drückt ſich im Kehrreim der lyriſche Grundton des ganzen Gedichtes aus, den dann die einzelnen Bilder veranſchaulichen, die der Dichter nicht ſowol im ſtrengen Anſchluß an objective Her-

gänge und Zusammenhänge gibt, sondern wie das in seinem Gemüth Lebendige nach der Association der Vorstellungen sich verkündigt.

Ich kann mich nicht enthalten als Bewähr meiner ästhetischen Ansicht das übereinstimmende Zeugniß der Geschichte anzuführen, das Gervinus im dritten Band seines Werkes über die deutsche Nationalliteratur gegeben hat. England und Spanien, sagt er, sind die großen Heimaten der Volksbühne und des historischen Volksliedes; kein Name der in englischen Balladen gefeiert ist, fehlt auf der englischen Bühne, und ein so echt nationales Volksstück wie der Flurschütz von Wakefield ist fast nichts als eine Reihe dialogischer Balladen selbst mit epischen Anklängen; und so ist Lope de Vega reich an Stücken die ihren Inhalt aus spanischen Romanzen entlehnen. Die englische Ballade und das englische Nationaldrama unterscheiden sich von der spanischen Romanze und dem spanischen Volksschauspiel wie Nord von Süd, wie Gemüthlichkeit von Sinnlichkeit, wie Innerliches von Aeußerlichem; beide Paare unter sich liegen in ganz genauer Beziehung aufeinander. Die Romanze des Spaniers erzählt das Erscheinende, die englische Ballade stellt die Wirkung des Erscheinenden dar. Der Vater Cid's bindet seinen Söhnen die Hände ohne zu sprechen, man erräth Rede, Absicht und Gefühl; die Ballade von dem König in Dumpferlingschloß und Sir Patrik Spence theilt die Reden und Empfindungen des Herrschers und des Seefahrers, auch die Gefühle des Dichters mit, läßt aber das Factum errathen. So geht auf der spanischen Bühne nichts oder wenig hinter der Scene vor. Alles ist Effect oder Intrigue, worin Goethe den Calderon bewundern mußte; es geht auf der Bühne vor selbst was sich nach unsern Begriffen nicht darstellen läßt, eben wie in der Romanze Jahrzahlen und Data vorkommen, was sich nach unsern Begriffen nicht dichten läßt. Daher sind die spanischen Dramen reicher, geputzter, oft beschreibend, die englischen aber einfach, springend, hinter den Coulissen fortgehend, innerlich, oft geisterhaft.

Endlich noch ein Wort über die Gedankenlyrik. Das Gefühl spricht sich nicht blos als solches oder durch die Dinge aus die es geweckt haben, es symbolisirt sich nicht blos in entsprechenden Anschauungen, sondern es erhebt sich zur Allgemeinheit des Gedankens, es ist zugleich Träger der Ideen, die es zum Eigenthum der Seele macht, die dann die Lyrik offenbart, nicht lehrhaft, nicht nach ihrem logischen Zusammenhang unter Hervorhebung desselben, sondern nach ihrem Leben im Gemüth, sodaß sie aus Empfindun-

gen hervorblühen und wieder Empfindungen wecken. Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgetheilt, sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird. In prächtigen volltönenden Worten breitet der selbstbewußte seines Gegenstandes mächtige Dichter den Reichthum seines Geistes aus, aber so daß derselbe als die Entfaltung seines Gemüths erscheint, nicht als ein äußerliches Besitzthum, sondern als eigenstes innerstes Sein. Wie wir früher im echten Lied bei aller Individualität eine universelle Bedeutung gewahrten, so wird jetzt eine allgemein gültige, alldurchwaltende Idee zum Pathos eines Individuums, oder sie wird als dessen Lebenserfahrung und Vision ausgesprochen und dann wieder in einzelne Bilder eingekleidet. Die Poesie drückt immer das ganze ungetheilte Wesen der Menschheit aus; wie sie mitten in der Sinnenwelt lebend und webend alle sinnliche Regung in rein ideale Anschauungen auflöst, so verweilt sie auch im Himmel der Ideen, und die Geheimnisse der Götter schauend macht sie jene zugleich zu Mächten des Gemüths und begleitet ihre Darstellung mit der Musik welche die von ihnen berührten Saiten des Herzens geben. Es sind Ideen die der Dichter schaut, nicht Abstractionen des trennenden Verstandes, sondern ewige Lebenskeime und Musterbilder der Dinge, schöpferische Mächte des Daseins, wie sie als Mittel- und Brennpunkte der Erscheinungswelt, als naturgestaltende Gottesgedanken vor der Phantasie stehen. So sind sie an sich poetisch; aber sie werden hier nicht um ihrer selbst willen wie im Epos, sondern so ausgesprochen wie sie aus einer individuellen Gemüthslage geboren werden, wie sie eine besondere Gemüthsstimmung erregen; der Gedanke des Zweifels erscheint zugleich als ein schmerzvolles Ringen, die gewonnene Wahrheit als eine Beseligung der Seele. Schiller redet in der Resignation von der Kluft zwischen Himmel und Erde, zwischen Glauben und Genuß, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, wie ihm dies in eigener Lebenserfahrung zum tiefen Seelenschmerz geworden; er ringt sich im „Ideal und Leben" aus diesen Gegensätzen zur Anschauung der Schönheit empor, in

der Ewiges und Zeitliches ſich verſöhnt, Sinnliches und Geiſtiges zu einem Idealbilde verſchmilzt, in deren Lande die Göttin der Jugend dem irdiſchen Helden den Becher der Unſterblichkeit reicht. Und in der Freude dieſes Friedens ſingt er im Glück einen Triumphgeſang von der Wirklichkeit des Schönen, wie es als eine freie Offenbarung göttlicher Gnade und Herrlichkeit die reine Blüte der Natur darſtellt. Der Dichter folgt ganz dem lyriſchen Schwung ſeiner Empfindungen, er veranſchaulicht ſie hier durch einen Anklang an die olympiſchen Spiele, dort durch die Mythe von Herakles, hier durch ein Wort Cäſar's, dort durch ein Bild des Achilleus, aber um den Gedanken des Seins dieſer Helden und damit den Gedanken des Gedichts zu entſchleiern. So ſteht er da in der Siegeskraft des Genius, und es gilt von ihm ſo voll und ganz wie von irgend Einem was er ſelbſt in den Weltaltern vom Sänger ſingt:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Drin die Welt ſich, die ewige, ſpiegelt,
Er hat alles geſehn was auf Erden geſchieht
Und was uns die Zukunft verſiegelt.
Er ſaß in der Götter urälteſtem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimſte Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,
So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauſchenden Schall.

Die Hymne des Stoikers Kleanth, viele Ghaſelen Dſchelaleddin Rumi's, das Schickſal von Hölderlin, Lamartine's Meditationen und Harmonien gehören in dieſes Gebiet. Auch Goethe war darin thätig, und zwar ſo daß er in trefflicher Weiſe die allgemeinen Ideen individualiſirte und als Herzensgefühl darſtellte, in den „Grenzen der Menſchheit" das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen, dieſen Grund der Religion, als ſein eigenes, die Ideen der Freiheit und Selbſtkraft des Geiſtes als das Pathos des Prometheus, die zu Gott emporführende Liebe als Ganymed's Seelenjubel. Das Minnelied Geibel's ſpricht ebenfalls das allgemeine Weſen der Liebe, die ewige Geſchichte des Herzens aus, durchweht vom Hauche der Anmuth und reich an blühenden Bildern, wie ſie das geſchilderte Gefühl verlangt und vor die Seele ruft. Mein Erbauungsbuch für Denkende hat eine Reihe ſolcher Dich-

tungen aus verſchiedenen Nationen und Zeitaltern zum poetiſchen Ausdruck einer philoſophiſchen Weltanſchauung zuſammengeſtellt.

Weſen und Stil des Dramas.

Harsdörfer, der Stifter der Pegnitzſchäfer, der, wie wir ſahen, vor zweihundert Jahren in ſeinem Nürnberger Trichter eine Reihe von Recepten veröffentlichte durch die jedermann in ſechs Stunden zum deutſchen Dichter werden könnte, hielt bereits das Schauſpiel für die höchſte Dichtungsart, weil es die zwei Hauptforderungen der Poeſie am vollkommenſten befriedige, indem es nütze durch Erregung der Gemüther zum Guten, und zugleich beluſtige; denn wiewol es Abſcheu vor der Grauſamkeit und Betrübniß mit dem Elend der Unglücklichen erwecke, ſo ſei doch die kunſtgeſchickliche Nachbildung das was ergötze, ſowie uns zum Beiſpiel das treue Bild eines ſchrecklichen Löwen wohlgefalle. Er wies das Schäferſpiel dem bäuerlichen Nährſtand, das Luſtſpiel dem bürgerlichen Mehrſtand, das Trauerſpiel dem fürſtlichen Ehrſtand zu, und ſein Freund Klay hielt ſich ſogar überzeugt daß ehedem blos Kaiſer, Fürſten und Helden Tragödien gedichtet.

Wir wiſſen nichts mehr von derartigen Rangordnungen. Was immer in der Natur oder im Reich des Geiſtes ſeine Beſtimmung erfüllt das verwirklicht ein Ewiges im Strom der Zeit, das iſt ein in ſich Vollendetes, in ſeiner Weiſe ein Größtes; ich kann die Roſe nicht unter die Eiche ſetzen, noch den Alexander über oder unter den Ariſtoteles. So iſt auf dem Gebiete der Kunſt nothwendig daß der Stoff ſeine entſprechende Form finde, und es iſt lächerlich zu ſtreiten ob Mozart's Don Juan oder Goethe's Fauſt höher ſtehe; allein es iſt nothwendig zu erkennen daß ein gedichteter Don Juan und ein muſikaliſch dargeſtellter Fauſt das Höchſte nicht erreichen können, weil weder die Poeſie das Empfindungsleben des Einen ſo innig und ergreifend wie die Muſik, noch die Muſik die Tiefe des Gedankens und die Macht des Selbſtbewußtſeins im Andern ſo klar und befriedigend wie die Poeſie offenbaren kann.

Allein das können wir ſagen daß für die Betrachtung der Kunſt das Schauſpiel den Schlußſtein bildet, indem es auf einer Durchdringung und Verſchmelzung der epiſchen und lyriſchen Ele-

mente beruht und auch historisch immer erst dann zur Ausbildung kommt, wenn diese bereits entfaltet waren. Die klarste Kunstgeschichte, die griechische, zeigt dies am klarsten. Erst nach Homer und Alkäos treten Aeschylos und Sophokles auf, und in ihren Tragödien lagern sich die epischen Erzählungen in den Botenreden neben den lyrischen Chorgesängen. Das Drama ist objectiv wie das Epos, es stellt Begebenheiten dar, aber so wie dieselben aus der Innerlichkeit der Charaktere hervorgehen; es ist subjectiv wie die Lyrik, es entschleiert uns die Tiefe des Gemüths, aber so daß wir sehen wie dasselbe sich zu Thaten erschließt und in die Außenwelt bestimmend eingreift. Jede einzelne Gestalt wird zum lyrischen Dichter um sich selbst auszusprechen und die Welt im Spiegel ihrer Seele zu zeigen, der Schöpfer des Ganzen aber tritt hinter sein Werk zurück und läßt sich dasselbe in völliger Objectivität selbständig vor uns entwickeln. Die dialogische Form allein macht noch kein Drama. Die indische Gita-Gowinda und das Hohe Lied der Hebräer sind gleich Wilhelm Müller's schöner Müllerin und so manchem Gedicht von Uhland und Goethe in der Form der Wechselrede; es herrscht aber in ihnen durchaus der Selbstgenuß des Gefühls, und die Situationen wechseln nur damit im Erklingen immer neuer Empfindungen ihr musikalischer Gehalt kund werde; das Drama jedoch verlangt die That und den handelnden Charakter. Es erzählt aber auch eine Begebenhit nicht als ein bereits Fertiges, sodaß auf das äußere Geschehen, auf den schon gewordenen Weltzustand das Hauptaugenmerk gerichtet wäre, sondern es hebt die Stimmung der Individualitäten, ihre Leidenschaften und Zwecke hervor, und zeigt die Handlung in ihrem Werden und in ihrem Rückschlag auf den Charakter, dessen Thun und Leiden gleichmäßig zur Erscheinung kommen soll. Individuen sind der Mittelpunkt der Welt, wie in der Lyrik, aber auch die Welt ist als objective Wirklichkeit vorhanden, wie im Epos, und beide ergänzen einander, indem die Persönlichkeiten einen bestimmten Umfang der äußern Verhältnisse zu ihrem subjectiven Lebensinhalt machen und mit ihrer Eigenthümlichkeit, mit ihren Wünschen und Planen bestimmend, umgestaltend in den Gang der Dinge eingreifen und dadurch sich selbst ihr Schicksal bereiten.

Der epische Held ist der Vorfechter seines Volks; er ist einstimmig mit dem Rathschluß des Schicksals; seine Aufgabe ist der Gesammtzweck, an dessen Durchführung Alle mitarbeiten. Der

dramatiſche Held will zunächſt ſich und die Verwirklichung ſeiner Individualität; er ergreift einen beſtimmten Zweck als den ſeinigen, er ſcheidet ſich von ſeiner Umgebung ab und kommt dadurch in Conflict mit ihr; er macht ſeinen Willen zum Geſetz der Welt, um im Kampf mit ihrer Ordnung entweder ſeine Selbſtüberhebung zu büßen oder als Genius einen neuen ſchönern Tag in ihr heraufzuführen. Herakles, Achilleus, Alexander, Dietrich von Bern, Karl der Große, Gottfried von Bouillon ſind epiſche, Prometheus, Cäſar, Columbus, Wallenſtein, Napoleon ſind dramatiſche Helden. Die Jungfrau von Orleans iſt epiſch, ſie folgt dem himmliſchen Rufe, ſie führt ihr Volk zum Sieg; zur dramatiſchen Heldin macht ſie Schiller erſt dadurch daß er den Zug ihres Herzens in der Liebe zum feindlichen Feldherrn mit ihrer Sendung die Engländer zu ſchlagen in Widerſpruch bringt. Schade daß er die mittelalterlich nonnenhafte Anſicht, nach welcher die Männerliebe überhaupt der reinen Jungfrau nicht zieme, dabei zu ſehr in den Vordergrund gedrängt und dadurch in ſein Werk ein Motiv gebracht das keine Allgemeingültigkeit hat.

Im innern Conflict erkennen wir den eigentlichen Nerv des Dramatiſchen; der Held kämpft nicht blos mit naivem Muthe gegen außen, ſondern der Streit iſt in ſein eigenes Gemüth gelegt. Es iſt ſein Wille der einen beſtimmten Zweck erfaßt und zu verwirklichen trachtet; die Gegnerſchaft die er ſich dadurch erweckt, macht ihm gegenüber ihr Recht geltend, er nimmt daſſelbe dadurch in ſein Bewußtſein auf; oder er ſieht von vornherein daß er ſeinen Principien huldigend mit andern in Conflict geräth, wie Antigone in der Colliſion von Familienliebe und Gehorſam gegen das Staatsgeſetz ſteht, Eid im Widerſtreit des Gefühls von Ehre und Liebe. Nun beginnen die Gedanken einander zu verklagen und zu entſchuldigen, und der Kampf wird vorher in der Seele eines Othello, Macbeth oder Hamlet geführt, eh es zum äußern Ausdruck in der That kommt. Der Conflict kann in der Natur des Charakters ſo gut wie in dem Princip der Handlung liegen; der ſelbſtbewußte Menſch ſteht in der Allgemeinheit des Geiſtes auch über ſeinem Naturell, und er überſchaut die Gegenſätze, wenn er für die eine Seite ſich entſcheidet; ſo liegt der Kampf in ihm, und ſein Gemüth iſt der Brennpunkt wo die ſtreitenden Mächte zuſammentreffen. Es iſt kein kleines Verdienſt von Corneille und Racine dies klar erkannt und danach gehandelt zu haben. In der Iphigenie wie im Taſſo, im Wallen-

ſtein wie in der Maria Stuart wird man daſſelbe, wenn auch nicht ſo anatomiſch bloßgelegt wie bei den Franzoſen finden.

„Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt," ſagt einmal Jean Paul, und wir ſtimmen ihm bei im Unterſchied von Ariſtoteles, welcher in ſeiner Poetik ſchreibt: „Die Tragödie iſt nicht Darſtellung von Menſchen, ſondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet, und der Zweck der Tragödie iſt eine Handlung, nicht eine beſondere Beſchaffenheit eines Menſchen. Wir handeln nicht um unſern Charakter darzuſtellen, ſondern entwickeln nur in den Handlungen zugleich den Charakter. So iſt Fabel und Handlung der Zweck der Tragödie, der Zweck aber iſt das Größte in Allem: ohne Handlung könnte keine Tragödie ſein, wol aber ohne Charaktere; das Erſte und gleichſam die Seele der Tragödie iſt die Begebenheit, das Zweite ſind die Charaktere." Ariſtoteles ſteht hier auf dem Standpunkt der griechiſchen Weltanſchauung, für welche die Innerlichkeit des Gemüths noch nicht für ſich durchgebildet war, für welche die Subjectivität ihre Unendlichkeit noch nicht geltend gemacht hatte. Demgemäß trägt die ganze antike Kunſt das plaſtiſch epiſche Gepräge, das auch das griechiſche Drama nicht verleugnen kann. Weder Charakter noch Begebenheit kann fehlen, der Dichter ſchildert den Charakter durch Handlungen, aber das Drama ſoll die Geſchichte aus der Perſönlichkeit entwickeln. Wer gäbe nicht noch ſo viele Mord- und Spectakelſtücke ohne Charakterinnigkeit für Charakterdramen mit wenig äußerer Handlung, wie Leſſing's Nathan und Goethe's Taſſo? Erſt Shakſpere war der offenbarende und geſetzgebende Genius für die dramatiſche Poeſie, und bei ihm zeigt ſich die Dichtergröße unter anderm auch darin daß er die ſeltſamſten Geſchichten nicht blos wahrſcheinlich, ſondern zu nothwendigen Ereigniſſen dadurch macht daß er eine Reihe von Individualitäten ſchafft die nur zuſammenzukommen brauchen um jene Begebenheiten ſofort zu verwirklichen.

Märchen noch ſo wunderbar
Dichterkünſte machen's wahr.

Wer den Beleg für dieſen Goethe'ſchen Spruch recht ausführlich haben will, der leſe in dem Buch von Gervinus über Shakſpere all die Abſchnitte nach, in welchen der den Dramen zu Grunde liegende Stoff erzählt und die Art und Weiſe erörtert wird wie der Dichter durch die Wahl der Charaktere die Begebenheiten ſtets

zu einem nothwendigen Ergebniß subjectiver Innerlichkeit und dadurch dramatisch zu machen so meisterhaft verstanden hat.

Wenn der dramatische Held einen bestimmten Zweck oder eine Seite des Lebens ergreift um sie im Unterschiede von Andern durchzuführen, so gibt dies auch seinem Charakter einen entschiedenen Ausdruck. Jener Zweck wird in das Gemüth aufgenommen zur bewegenden Macht oder zum herrschenden Pathos des Menschen, und ein eigenthümlicher Mittelpunkt stellt die Persönlichkeit als eine besondere Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu Andern dar. Der ganze Reichthum des Gemüths geht in jener einen Grundrichtung auf, der Grundton ihrer Stimmung durchdringt jedes Wort und jede That. Die epischen Helden stellen in ihrem Charakter mehr das Ganze der Menschheit dar, das unter mannichfaltigen Verhältnissen zur Aeußerung kommt; das Drama geht dazu fort den Scheinheiligen, den Geizigen, den Sonderling als solche hervorzuheben. Der Idealismus der Phantasie und des Gefühls, der Realismus des Weltverstandes, die Liebe, die heroische Willenskraft, der in sich webende Gedanke sind solche particulare Stimmungen und Richtungen dramatischer Charaktere: Tasso's, Antonio's, Romeo's, Macbeth's, Hamlet's. Immer aber faßt der echte Dramatiker Personen und Dinge so objectiv auf, daß jeder Charakter der gerade spricht, uns in sein Interesse zieht, daß jeder die Welt von seiner Individualität aus sieht und behandelt, und demnach recht zu haben scheint so lange er auf der Bühne ist. Der echte Dramatiker schildert lebenswahre Menschen, nicht Abstractionen, und bewährt das Wort daß wir alle an den Fehlern der Eigenschaften leiden welche unsere Tugenden bedingen.

Der Epiker steht in der Gegenwart, aber er blickt von ihr aus auf die Vergangenheit, er erzählt das was bereits wirklich geworden ist. Das Streben hat seine Erfüllung gefunden, das Geistige ist realisirt worden, das Ganze ist nun fest und gediegen da, ein Nothwendiges, an dem nichts mehr zu ändern, das nun ruhig und beschaulich aufzunehmen ist. Der Lyriker steht in der Gegenwart und spricht die unmittelbare Empfindung derselben aus; er stellt die Subjectivität dar im Auf- und Abwogen ihrer Gefühle, und das Gemüth beweist seine Freiheit und Selbstherrlichkeit, indem ihm die Welt nur in ihrer Beziehung auf seine eigene Innerlichkeit gilt und diese selbst sich als den Quell alles Werdens und Lebens genießt. Der Dramatiker steht in der Gegenwart und blickt auf die Zukunft, wie sie aus der Vergangen-

heit, aus den objectiven Weltzuſtänden durch die freie Perſönlichkeit in der Gegenwart erſtrebt oder zur Gegenwart gemacht wird. Es darf daher der Ausgang nicht ſchon in der Art zum voraus feſtgeſtellt werden wie Goethe es im Egmont gethan hat. So herrlich deſſen Zwiegeſpräch mit Alba ausgeführt iſt, ſo wird die Scene dadurch dennoch undramatiſch daß wir wiſſen alle Worte ſind vergeblich, der Entſchluß Alba's ſteht feſt. Wie anders wenn Alba dadurch daß Oranien nicht mitkommt, nun ſeinerſeits bewogen wäre es auf die Unterhaltung mit Egmont ankommen zu laſſen ob er ihn verhaften werde, und wenn nun der Zuſchauer mit der Freude an Egmont's Ideen ſich in die ſteigende tragiſche Furcht verſetzt ſähe daß Egmont ſich durch ſeinen edeln Freimuth ſelbſt das Netz des Verhängniſſes über ſeinem Haupte zuſammenzieht. Was erſt werden ſoll das verſetzt uns in Beſorgniß und Spannung, und das Gegenwärtige erregt unſer Gefühl; inſofern unterſcheidet ſich die dramatiſche Bewegung des Gemüths von der epiſchen Ruhe; aber die Spannung muß ſich löſen, der Conflict muß durchgekämpft werden, und ſo endet alle lyriſche Erregung im Drama in einer gottergebenen Befriedigung des Gemüths. Die Freiheit der Perſönlichkeit hat ſich hier mit der Nothwendigkeit der Zuſtände und der ſittlichen Weltordnung zu vermitteln; die Individualität bedarf zur Verwirklichung ihrer Zwecke der Außenwelt, ſie muß alſo in dieſelbe eingehen, um ſie nach eigenem Sinne geſtalten zu können, und ſo zeigt das Drama überall dieſe Wechſeldurchdringung des äußern und innern Lebens. Es iſt die Poeſie der That, die That iſt das Werk des Geiſtes, der Geiſt iſt Selbſtbewußtſein, und dieſes unterſcheidet ſich von der bloſen Naturentwickelung dadurch daß es ein Bild deſſen was werden ſoll in Gedanken entwirft, daß alſo das Künftige ihm in der Vorſtellung ſchon gegenwärtig iſt, und daß das Selbſtbewußtſein unter vielen Möglichkeiten wählend ſich frei für Eines entſcheidet, das als der Ausdruck der eigenen Innerlichkeit nun in der Außenwelt zur Erſcheinung kommt. Der Wille ſetzt ſich innerlich den Zweck den er vollführen will, und ſetzt nun Alles an des Einen Verwirklichung.

Das Selbſtbewußtſein gibt ſich kund durch das Wort; durch die Rede äußert ſich der Sinn des Menſchen, durch die Rede wirken die Perſönlichkeiten aufeinander ein, und unſer Leben iſt nicht Erzählung noch Geſang, ſondern Wort und That, ſodaß das volle Lebensbild nur durch handelnde und redende Charaktere

gegeben werden kann. Hiernach ergibt sich mit Nothwendigkeit als die entsprechende Form für das Drama die dialogische. Und da können allerdings einzelne Personen eine Schilderung der Vergangenheit, die noch bedingend hereinwirkt, oder einen Bericht des anderwärts Geschehenen durch Erzählung geben, es können allerdings einzelne Personen ihre Seelenstimmung, ihre gährenden Gemüthsbewegungen lyrisch offenbaren, die Hauptsache wird aber immer sein daß in der Kunst wie im Leben Keiner für sich allein besteht, sondern in der Wechselwirkung mit Andern, und daß dies durch eine Wechselrede dargestellt wird, in welcher das Wort nicht blos den Zustand des Einen kund gibt, sondern auch auf den Andern seinen Einfluß übt, indem es einen Widerhaken in das Gemüth des Hörers einsenkt, sodaß in der Dialektik der verschiedenen Gedanken ein gemeinsames Resultat durch gemeinsame Arbeit erzielt wird.

Die Sprache selbst aber wird die Kraft des Willens und den Hauch der That athmen, ihr wird weder die behagliche Breite des Epos, noch die musikalische Klangesfreudigkeit der Lyrik eignen, aber sie wird ein Bild der Spannung und des Dranges nach einem werdenden Zweck in ihrer eigenen Bewegung geben, und da und dort die ganze concentrirte Macht der Individualität in einzelnen gewaltigen Lauten schlagartig hervorbrechen lassen, oder die Idee des ganzen Daseins klar aussprechen. Als Muster solch dramatischen Dialogs nenne ich die erste Unterredung von Orest und Pylades in Goethe's Iphigenie, oder das Gespräch von Tasso und Antonio welches zum Ziehen des Degens, das zwischen Jago und Othello welches zum Ausbruch der Eifersucht führt. Auch Sophokles ist gleich groß in der zusammenhängenden Rede, durch welche seine Helden ihr Sein und Wollen vollständig klar machen, wie in jenen Reihen von Wort und Antwort in welchen jede Person stets nur einen oder zwei Verse spricht. Dies hat bereits Solger bei ihm anerkannt. „Bei Aeschylos," sagt er, „werfen sich die Personen gewöhnlich die ganze Last ihrer Starrheit oder ungeheuere Ausbrüche ihrer Leidenschaft entgegen; bei Euripides spielen sie manchmal ohne Maß mit Sophismen und müßigen Ausflüchten; bei Sophokles sind sie auf den innigsten Zusammenhang der Sache gerichtet, den sie in sinnschwerer Kürze so aussprechen und wirken lassen daß sie in der Seele des hartnäckigen Gegners einen Stachel geheimen Zweifels zurücklassen. So möcht' ich diese Reden bei Aeschylos mit geschleuderten Felsstücken, bei Euripides mit geschickt hin und her gespielten Bällen, bei So-

phokles mit scharfen und klug gezielten Pfeilen vergleichen." — Im indischen Drama fehlt dieses Ineinanderwirken, dort herrscht die Stimme weiblich zarter Gemüthlichkeit statt der männlichen Thatkraft; die Spanier gefallen sich zu sehr in rhetorischen Prachtstücken. Auch eignet sich das absinkende Versmaß des Trochäus weit weniger für das Drama als der aufsteigend voranstrebende Jambus, der sich dabei von der gewöhnlichen Rede nicht allzuweit entfernt und doch in seinem gleichbleibenden Rhythmus dem Ganzen die gleiche Färbung und einheitliche Stimmung verleiht, welche die Kunst erfordert.

Selbst im Monolog wird das Dramatische sich dadurch zeigen daß derselbe wie ein Zwiegespräch der im Individuum kämpfenden Gedanken oder eine Unterredung zwischen dem Ich und den umgebenden Dingen oder Zuständen erscheint. Ueberhaupt wenn wir behaupten daß das Wort die erste und hauptsächlichste Aeußerung des Selbstbewußtseins im Drama sei, so gilt es hier selbst als That oder als Handlungen begleitend und veranlassend, und Johann Jakob Wagner verlangt mit Recht in seiner Dichterschule, daß das redende Leben des Dialogs durchaus nur als Vehikel des handelnden Lebens und keineswegs selbständig hervortrete, und nur die Schlechtigkeit der Poeten oder das wortreiche Gesellschaftsleben eines Zeitalters kann in das Drama Dialoge hineinbringen welche Abhandlungen über einen Gegenstand gleichen; der Dialog darf unterhandeln und verhandeln, niemals abhandeln.

Auch die Gedanken welche die einzelnen Personen in Sentenzenform aussprechen, müssen stets von ihrer Gesinnung getragen sein; das Gemüth muß sich aus der Bewegung der Leidenschaft und dem Strome der Empfindung durch jene zur selbstbewußten Klarheit und freien Allgemeinheit erheben, oder sie müssen der Ausgangspunkt für Willensentschlüsse sein, und stets muß ihre Resonanz im Gefühle des Menschen vernehmlich werden. Shakspere's Hamlet und Goethe's Faust, diese beiden Gedankendramen sind auch in dieser Beziehung vom höchsten Werth; der Gedanke ist das Pathos dieser Helden, der Zweifel ist die Qual des Gemüths, die allgemeinen Wahrheiten sind die Erkenntniß ganz individueller Situationen. Lessing's Nathan, Schiller's Posa und Wallenstein stehen ihnen nahe, aber die Reflexion gewinnt hier ein Uebergewicht, und daher mitunter ein docirender Ton oder der Ausdruck einer epischen Gedankendichtung, der die Wahrheit um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse

ein Allgemeingültiges iſt. Von Shakſpere ſagte Rahel einmal ein Wort, das für eine Charakteriſtik des vollendeten Dramas gelten kann: „Er iſt Leben im Leben; er kann faſt nicht zur Betrachtung kommen, denn jede Betrachtung wird Leben; und doch iſt er lauter Betrachtung.“

Eine feine Bemerkung von Cron möge hier eine Stelle finden. „Wenn dem epiſchen Dichter alles daran gelegen iſt den mythiſchen Inhalt in möglichſter Anſchaulichkeit vorzuführen, dem lyriſchen Dichter dagegen ſeine beſondere Auffaſſung des Mythos und damit ſeine ſittlichen oder politiſchen, überhaupt aber ſubjectiven Zwecke mit möglichſtem Nachdruck hervorzuwenden, ſo ſtrebt der dramatiſche Dichter, der wenn er würdig zu ſeinem Volk ſprechen will, zur höchſten Stufe des intellectuellen und ſittlichen Bewußtſeins gelangt ſein muß, dieſes in den mythiſchen Stoff einzubilden und denſelben gleichſam individuell bereichert und begeiſtigt mit epiſcher Anſchaulichkeit zu entfalten. Während demnach im Epos der Dichter ganz dem Gegenſtande dient und hingegeben iſt, in der meliſchen Poeſie ſich den individuellen Zwecken des Dichters unterordnet, geben in dem Drama beide Theile ihre Selbſtändigkeit gegeneinander auf um ſie ineinander wiederzufinden, indem der Dichter mit ſeiner Perſönlichkeit hinter den Stoff zurücktritt, dieſer aber in ſeiner Entfaltung die Idee des Dichters ſelbſtändig wiedergibt.“

Stellt das Epos ſeine Geſtalten klar und feſt nebeneinander, ſo wird in dem Drama alles ineinander verſchränkt. Unſern Leſerinnen möcht ich ſagen daß der Epiker das Gewebe der von ihm geſchilderten Begebenheiten in einfachem Vorderſtich zuſammenreiht, während der Dramatiker durch kunſtvollen Steppſtich die Perſonen und Schickſale ineinander verſchlingt. Ich habe früher ſchon auf das Epiſche des Reliefſtils in Phidias' panathenaiſchem Feſtzug, in Thorwaldſen's Alexanderzug hingedeutet; eine Analogie für das Drama bieten uns die bewegten Gruppen der Gemälde, die um einen Mittelpunkt in lebendiger Beziehung auf denſelben geordnet ſind. Ich erinnere nur an Raphael's Spasimo di Sicilia. Das Haupt des unter der Laſt des Kreuzes niederſinkenden Chriſtus iſt für den Sinn des Beſchauers wie für das Auge der Mittelpunkt; im Kreiſe umgeben ihn die Frauen, die Kriegsknechte, Simon, der ihm das Kreuz abnehmen will, alle um ihn beſchäftigt, und nebſt den Reiſigen im Hintergrunde durch die Beziehung auf ihn doch untereinander verbunden. Und ſo darf ich wol an

ein früher ſchon gebrauchtes Gleichniß erinnern: die Einheit des Epos iſt die der Pflanze; jeder Zweig iſt eine Individualität für ſich und der Stamm erſcheint nur als der gemeinſame Mutterboden der Zweige, die ſich von ihm aus in die Lüfte erheben und zur Krone wölben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen und ſo der Trieb abſteigend zur Wurzel zurückkehrte. Die dramatiſche Einheit aber ähnelt dem animaliſchen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte der Lebensſäfte und der Adern iſt.

Gerade weil der Dichter einmal ſeinem Werke die größte Objectivität verleiht, indem er nicht mehr als der Sänger oder Erzähler daſteht, ſondern jenes ganz ſelbſtändig und frei ſich entwickelt, und andererſeits das Ganze wie ein Spiel voneinander unabhängiger, zunächſt nur ſich ſelbſt darſtellender Subjectivitäten erſcheint, gerade deshalb muß hier die alles zuſammenhaltende Einheit um ſo ſtraffer und abſchließender hervortreten, ſodaß ein beſtimmter Grundgedanke die ganze mannichfache Entfaltung beſeelt und beherrſcht und alle Beſonderheiten des innern und äußern Lebens gegenſeitig einander bedingen und durchdringen. Daher das Geſetz allſeitiger und ſtrenger Motivirung. Denn das Ereigniß ſoll in dem Willen der Perſönlichkeit begründet und die individuelle Daſeinsweiſe der Charaktere durch die Umſtände und Situationen näher beſtimmt und gefärbt ſein. Das Schickſal muß der Reflex des Gemüths oder die eigene innere Natur des Helden ſein, jede auftretende Perſon muß in der Grundidee des Dramas den zureichenden Grund ihres Lebensloſes haben, keine Begebenheit darf ein äußeres Ereigniß bleiben, ſondern auch der Schein der Zufälligkeit muß ihr durch die Herleitung aus den handelnden Mächten und durch ihre Rückwirkung auf deren Innerlichkeit genommen werden. Der Epiker hält ſich an die Thatſachen, der Dramatiker macht ſie zu Thaten des Geiſtes; der Epiker fragt nach dem Was, der Dramatiker nach dem Warum; jener iſt hiſtoriſcher, dieſer philoſophiſcher. Darum blüht auch das Epos in der Jugend der Völker, das Drama aber erſt zur Zeit ihrer geſchichtlichen Reife, im Perikleiſchen Zeitalter nach den Perſerkriegen, in der Aera der Eliſabeth nach der Reformation, in unſerer Epoche nach der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, zur Zeit Kant's und Fichte's. In Müllner's Schuld fragt zuletzt der Knabe:

Warum denn
Dieſes Alles ſei geſchehen?

Jertha ſoll ihm erhaben antworten:

Fragſt du nach der Urſach, wenn
Sterne auf- und untergehen?
Was geſchehn iſt hier nur klar,
Das Warum wird offenbar
Wann die Todten auferſtehen.

Damit iſt das Urtheil über das Stück geſprochen. Der Dichter ſoll eben der Seher ſein, welcher den innern Grund und Zuſammenhang der Begebenheiten durchſchaut, ihren Sinn uns auslegt, und an die Stelle des blinden Fatums die ſittliche Weltordnung ſetzt. Iſt das Schickſal eins mit ihr und wird es aus der Natur der Perſönlichkeiten entwickelt, durch ihre Thaten bereitet, dann fragen wir am Ende nicht mehr nach dem Warum, weil es uns eben durch die Dichtung ſelbſt anſchaulich geworden iſt.

Doch um noch bei dem Geſetz der Motivirung einen Augenblick zu verweilen, wie meiſterlich verſteht Shakſpere ſelbſt das Wunderbare, zum Beiſpiel ſeine Geiſtererſcheinungen, einzuleiten, ſodaß wir, auch wenn ſie für nichts als eine ſubjective Viſion gelten ſollten, ſie mit Hamlet's, Macbeth's, Brutus' Auge ſehen! Wie meiſterlich erſcheint der Ausgang der Schlachten ſeines Heinrich V., ſeines Richard III. als die nothwendige Folge und die äußere Beſiegelung der innern Tüchtigkeit und des ewigen Rechts! Je mehr es dabei der Dichter verſteht die Hebel der Colliſion und der Entwickelung im allgemein Menſchlichen zu finden, deſto mehr wird er für die Ewigkeit arbeiten. Was auf wechſelnden Zeitanſichten beruht, das verliert ſeine Kraft und Bedeutung. Das Gefühl der Ehre iſt ein Ewiges, aber der ſpaniſche Codex äußerer Ehrenregeln ein Vergängliches. Dies allein ſchon hebt Shakſpere's Othello über Calderon's Arzt ſeiner Ehre. Das Drama ſtellt die Ereigniſſe in unmittelbarer Gegenwart dar, und wenn der Dichter nicht veralten will, ſo muß er das immer Gegenwärtige ſchildern, und ſeine Dichtung nicht auf bloſes Menſchenwerk, ſondern auf jene unwandelbaren Rechte des Himmels gründen, von denen Antigone ſpricht:

Denn heut' und geſtern leben nicht, nein ewig ſie
In Kraft, und niemand hat geſehn von wann ſie ſind.

Die Nothwendigkeit der dramatiſchen Einheit iſt bekanntlich

von den französischen Kritikern als das Gesetz der drei Einheiten im vermeintlichen Anschluß an Aristoteles aufgestellt worden. Der alte philosophische Kunstrichter aber fordert nur die Einheit der Handlung; von der Einheit des Orts spricht er gar nicht, und in Bezug auf die Einheit der Zeit stellt er keine Regel auf, sondern gibt nur an, daß das Epos sich durch seine Länge von dem Drama unterscheide, indem dieses letztere sich soviel als möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen suche.

Vor allem bemerken wir daß die Griechen nach dem plastischen Princip ihrer Poesie auch im Drama nur eine bestimmte Gruppe und deren Bewegung geben, mit andern Worten daß sie sogleich bei der Katastrophe anheben und nur diese vor unsern Augen vorgehen lassen, während die Neuern mit Recht gerade das Werden und Wachsen der Charaktere und Begebenheiten zu der Katastrophe hin sehen wollen. Sophokles zeigt uns seinen Ajax sogleich wahnsinnig in seinem Zelt; ja wie Ajax auftritt ist sogar seine Vernunft schon wieder erwacht, und in der Anschauung des Gräßlichen was er begangen steht sein Entschluß zum Selbstmord sogleich fest, und ohne Bedenken und innere Kämpfe wird derselbe ausgeführt. Shakspere würde hier den Ajax im selbstgenugsamen götterverachtenden Trotz auf seine Leibeskraft gezeigt, würde uns das Waffengericht und den Sieg des geistesstarken Odysseus, und dann gerade die Entstehung, das Wachsthum, den thatsächlichen Ausbruch des Wahnsinns, wie die Rückkehr zum Selbstbewußtsein haben mit erleben lassen. Eine Tragödie wie Hamlet als bloße Darstellung der Katastrophe bleibt ganz undenkbar, und in Bezug auf Macbeth hat schon Schlegel trefflich gesagt: „Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht seinen gemessenen Schritt; große Ereignisse reifen langsam, die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor, und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuß. Man versuche es einmal das Riesengemälde von Macbeth's Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturze auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann ob es nicht blos dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspere schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stücks verlegen

und ſie in matter Erzählung anbringen. Es iſt wahr dieſes Schauſpiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum; aber läßt uns der raſche Fortgang wol die Muße dies zu berechnen? Wir ſehen gleichſam die Schickſalsgöttinnen am ſauſenden Webſtuhl der Zeit ihr düſteres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereigniſſe, welcher den Helden von der Verſuchung zur Frevelthat, von dieſer zu tauſendfältigen Verbrechen um ihren Erfolg zu behaupten, und ſo unter wechſelnder Gefahr zu ſeinem Untergang im heldenmüthigſten Kampfe treibt, reißt auch unſere Theilnahme unwiderſtehlich mit ſich fort."

Den kunſtvollſten Bau aller antiken Tragödien ſeh ich im König Oedipus. Er hat unwiſſend den Vater erſchlagen, die Mutter geheirathet, und Sophokles hat darum mit Recht nicht dieſe Thaten als ſolche uns geſchildert, ſondern vielmehr dargeſtellt wie es auf einmal in ſeiner Seele Tag zu werden beginnt, und von der erſten Ahnung an das Furchtbare ſich als ſolch ein verworrener Knäuel von Schuld und Unglück darſtellt, daß er es nicht erträgt ſolches anzuſchauen, und ſich ſelbſt blendet. In der Antigone haben wir ſchon in neuerer Weiſe das Herleiten einer Handlung aus dem Gemüth und die durch eine vorhergehende dargeſtellte That erſt eingeleitete Kataſtrophe; die natürliche Enge und Geſchloſſenheit des Stoffs gab dieſem Werk wie der Goetheſchen Iphigenie das für die antike wie für die moderne Anſchauung gleichmäßig Befriedigende.

Den Ort haben Aeſchylos, Sophokles, Ariſtophanes wechſeln laſſen, wenn die Handlung es verlangte; Shakſpere thut ein Gleiches, er thut es öfter, weil er umfangreichere Handlungen in ihrem ganzen Verlauf entwickelt. Voltaire meint zwar daß eine einzige Handlung nicht an mehreren Orten vorgehen könne; das iſt wahr, wenn man unter Handlung nur das phyſiſche Ereigniß verſteht; aber gerade das Drama, das durch Action und Reaction die Charaktere entfaltet, kann von verſchiedenen Orten aus die treibenden Kräfte in Bewegung ſetzen, und wenn der Dichter, wie bereits Johnſon bemerkt, unſere Einbildungskraft erregt hat um Tauſende von Jahren ſich zurückzuverſetzen und die Geſchichte von Antonius und Kleopatra als eine gegenwärtige anzuſehen, ſo iſt der Sprung von Alexandrien nach Rom ein Kleines, und die geiſtbeflügelnde Macht der Poeſie wendet ſich ja an das menſchliche Bewußtſein und an die Blitzesſchnelle ſeiner Gedanken. Die Franzoſen ſind in die Abgeſchmacktheit verfallen Dinge nachein-

ander an einem und demſelben Ort geſchehen zu laſſen, die in der Wirklichkeit verſchiedenen Boden haben, gerade wie ſie in kurzer Zeit oft das Entlegene thun laſſen, zu dem der Menſch ſich eine lange Zeit nimmt. — Indeß hat nach meinem Ermeſſen die Einheit des Orts eine Bedeutung, und zwar folgende. Der Raum bezeichnet das gleichzeitige Nebeneinander der Perſonen und der Dinge. Und dieſe Einheit muß bewahrt werden: der Dichter darf nicht Handlungen einer barbariſchen Urzeit mit der feinen Bildung einer ſpätern Civiliſation zuſammenbringen; er darf nicht aus der höfiſchen Galanterie neuerer Zeit ein Motiv für die Handlung nehmen welche ſich auf dem Boden der antiken Sitte bewegt; er darf von Leuten mit der Vorſtellungsweiſe des aufgeklärten 18. Jahrhunderts keine Menſchenopfer bringen laſſen, er darf einer Bathſeba keine Empfindungen modern franzöſiſcher Romanheldinnen leihen und einem Achilleus keine phraſenhafte Liebhaberrolle geben. Nur was wirklich zuſammen vorhanden ſein kann, darf der Dichter auch gleichzeitig darſtellen. Gegen dieſe ideale Einheit des Ortes iſt manche franzöſiſche claſſiſche Tragödie eine einzige große Sünde, während Shakſpere dieſelbe treu bewahrt und ſtets eine einheitliche Atmoſphäre all ſeine Charaktere und Begebenheiten in Gedanken und Sitten umfließen läßt.

Wer in den zwei oder drei Stunden dramatiſcher Aufführung nicht mehr ſehen will als was wirklich in dieſem Zeitraume geſchehen iſt oder doch geſchehen ſein kann, der muß auch für ein Gemälde nicht blos die natürliche Größe der Gegenſtände, ſondern auch die Aufhebung der Perſpective fordern, da ja in der Wirklichkeit der ferne Kirchthurm nicht kleiner, ſondern größer iſt als der nahe Menſch. Wenn aber Corneille ſtatt der drei Stunden dreißig anzunehmen ſich erlaubt, in denen die Handlung geſchehen ſoll, ſo ſetzt er ſich doch eine lächerlich willkürliche Schranke; warum nicht ebenſo gut acht Tage oder ein paar Jahre? Nein, die Einheit der Zeit iſt ein Geſetz fürs Drama, aber man muß ſie auffaſſen als die Einheit und Stetigkeit der Zeitentwickelung. Das Geſetz der Stetigkeit des äußern Geſchehens, daß eine Begebenheit Zug für Zug gemalt werde, das wir für das Epos aufſtellten, wird im Drama zu dem der Stetigkeit der innern Entwickelung, des ununterbrochenen Werdens der Entſchlüſſe, Thaten, Gefühle. Alle Momente des ganzen Verlaufs von der erſten Regung einer Leidenſchaft bis zu ihrer Entladung in der That und ihrem Gerichte oder ihrer Verſöhnung muß der Dichter uns

anſchauen laſſen; aber gerade das in dem gewöhnlichen Leben Unterbrochene und Zerſtreute rückt er im idealen Abbilde des Lebens unmittelbar zuſammen.

Hier iſt Shakſpere wiederum der größte Meiſter. Wir durchleben mit ſeinem Othello, ſeinem Macbeth, ſeinem Hamlet ihre ganze Seelengeſchichte in der Darſtellung ihrer Geſchicke. Ebenſo in Schiller's Wallenſtein, in Goethe's Fauſt. „Wiewol der Dichter den äußern Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darſtellung aufnimmt, ſo läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perſpectiviſch erblicken," — ſagt Schlegel, und Gervinus bemerkt daß Shakſpere dem angenommenen Scheine eines kurzen Verlaufs von Handlung zum Trotz Andeutungen einſtreut durch welche die Handlung, die das Auge raſch vorübergleiten ſieht, für das Ohr, für die Vorſtellung auf den natürlichen Zeitraum ausgedehnt wird, den ſie in der Wirklichkeit erfordert. Solche Andeutungen ſind im Othello der Briefwechſel von Jago und Rodrigo, im Hamlet die Reiſen der Geſandten nach Schweden und England, des Laertes nach Frankreich und deren Zurückkunft, im Richard III. die beiden Heirathen des Königs, die dreimonatliche Verfallzeit von Antonio's Schein im Kaufmann von Venedig und dergleichen mehr. So wird hinter den engen dramatiſchen Vordergrund eine größere Zeittiefe eingetragen, und wie durch die Perſpective der Raum, ſo erweitert ſich die Zeit im Hintergrunde nach den Erforderniſſen der Handlung

Endlich die Einheit der Handlung. Sie beſteht nicht darin daß ein einzelner Vorfall dargeſtellt, ſondern daß eine Begebenheit aus dem Willen des Menſchen als ſein Zweck entwickelt wird. Den Entſchluß, die That, die Folgen der That haben wir alſo zuſammenzunehmen. Aber wo ein Knoten geſchürzt, wo eine Kraft durch den Widerſtand geweckt, wo ein Conflict geſchildert wird, da treten ſchon mehrere ſtreitende Intereſſen ein, da treten ſchon mehrere Charaktere auf, deren jeder ſeinen beſondern Zweck verfolgt, deren jedem ſein Ziel das rechte und die Hauptſache ſcheint. So will Kreon daß der Feind des Vaterlandes auch im Tode ungeehrt ſei, während Antigone nur den Bruder im Feinde ſieht und ihn beſtattet; das bürgerliche Geſetz, das ſie übertritt, gibt ihr den Tod, aber auch Kreon büßt ſeinen Eingriff in die Rechte der Familie durch den Untergang ſeiner eigenen. Hier haben wir alſo mehrere Handlungen, aber ein gemeinſames Princip, den Conflict der ewigen Rechte mit der äußern Ordnung

der Familienpietät mit den Geboten des Staats, und die tragiſche Löſung zeigt wie das menſchliche Leben nur dann beſtehen und gedeihen kann, wenn beide harmoniſch zuſammenklingen. Darum wollte der Franzoſe de la Motte ſtatt Einheit der Handlung lieber Einheit des Intereſſes ſagen, und Schlegel hielt dieſe Erklärung für die befriedigendſte, wenn unter Intereſſe überhaupt die Richtung des Gemüths beim Anblick einer Begebenheit verſtanden würde. Allein da muß ich wieder nach dem Grunde fragen wodurch dies bewirkt wird, und ſo ergibt ſich als das rechte Wort endlich die Einheit der Idee. Einer der Grundgedanken welche das Reich der Erſcheinungen beherrſchen, muß zum organiſchen Mittelpunkt des Gedichts gemacht werden, ſodaß er zugleich die Schickſalsmacht für die Charaktere iſt, die ihr Loos nach der Stellung empfangen die ſie ſich zur Idee geben, ſodaß dieſe als der Brennpunkt und die Seele des Ganzen erſcheint und dieſes dadurch zum Organismus wird, indem alles Beſondere aus Einer Quelle fließt, Einem Ziele zuſtrömt. Dies thut Shakſpere, und er zeigt die Fülle ſeines Genius darin, daß er ſolch einen Grundgedanken nach allen Seiten und Stufen ſeiner Verwirklichung zur Anſchauung bringt, und ſo einen Reichthum von Geſtalten und Begebenheiten nicht blos äußerlich combinirt, ſondern aus Einem Grunde herleitet und das Unterſchiedene zur vollſten Harmonie führt.

Ein Blick auf Romeo und Julie wird dies deutlich machen. Daß hier die Tragödie der Liebe aufgeführt wird, iſt klar. Soll aber die Liebe dramatiſch dargeſtellt werden, ſo kann dies nur durch Kampf und Ueberwindung eines Gegenſatzes geſchehen. Dieſer Gegenſatz iſt der Haß. Die Liebe der Kinder ſiegt über den Haß der Familien, aber zugleich entſpringt hieraus die heimliche Heirath, die unſelige Haſt, die das gewonnene Glück für einen Raub achten muß, der Kampf Romeo's mit Tybalt, ſeine Flucht, der Scheintod Julia's und das wirkliche Ende der Liebenden. Die volle Liebe nun iſt geiſtig ſinnlich, ganz real und ganz Phantaſie; aber ihre Stufen, auf denen viele Menſchen ſtehen bleiben, ſind eines oder das andere. So weiß die Amme nur von der ſinnlichen Luſt der Liebe, und Julie ſtößt darum im ſittlichen Gefühl der Treue die Kupplerin von ſich. Paris vertritt das verſtändige Element in der Liebe, die Convenienzheirath nach dem berechnenden Willen der Aeltern; er fällt von Romeo's Schwert, der Held der wahren Liebe ſiegt über den Repräſen-

tanten dieſer flauen Neigung, die nur durch den Vater zu freien, nur Blumen aufs Grab zu ſtreuen weiß. Die blos phantaſtiſche Schwärmerei der Liebe ohne wirklichen Gehalt ſtellt dagegen Romeo's Verhältniß zu Roſalinde dar. Es iſt ein Meiſterzug des Dichters daß er das liebebedürftige Gemüth Romeo's zeigt wie es ſich mit Scheinbildern trägt und ſein eigenes Selbſt einſtweilen in ein anderes Weſen hineinphantaſirt, bis ihm das eigene Selbſt in der wahren Liebe verklärt entgegentritt, während Julie dem Geliebten die Treue hält gegenüber dem Gebot des Vaters und den Werbungen des Grafen. Hier ſind alle einſeitigen Richtungen der Liebe neben ihre ganze ideale Fülle geſtellt, und dieſe letztere erweiſt eben in der Ueberwindung von jenen ihre Wahrheit. Sie erweiſt ſie in der Ueberwindung des Todes, deſſen Schrecken nichts ſind gegen ihre Macht, und durch dieſen Opfertod werden jetzt auch die Haſſenden inne welch eine beſeligende Macht die Liebe iſt, und über dem Grabe der Kinder reichen ſich die Aeltern die Hand zur Verſöhnung.

Schon in den mittelalterlichen Miſterien wurden in den Darſtellungen aus dem Neuen Teſtament ihnen entſprechende Scenen aus dem Alten eingeſchoben, und Shakſpere überkam von ſeinen Vorgängern bereits die Sitte mehrfache nebeneinander laufende Handlungen in einem Drama zu verflechten. Aber ſein Genius erkannte daß dies die Einheit des Kunſtwerks aufhebt und höchſtens zu einer Vermannichfachung der Unterhaltung dient, wenn die verſchiedenen Begebenheiten nicht in einem innern Zuſammenhange ſtehen. Und dieſen wußte er dadurch herzuſtellen daß er eine und dieſelbe Idee zur Seele der verſchiedenen Begebenheiten machte und die Begebenheiten ſelbſt untereinander verknüpfte und ineinander ſchlang. Auguſt Wilhelm Schlegel wies bereits den Tadel zurück als ob im König Lear durch die Hinzuziehung der Geſchichte Gloſter's die Handlung geſtört werde; er deutete an wie ſinnreich beide Haupttheile der Handlung ineinander verflochten ſind und zur Verwickelung wie zur Auflöſung des Ganzen beitragen; er erklärte endlich gerade dieſe Zuſammenſtellung für dasjenige was die eigentliche Schönheit des Werkes ausmache. Denn beide Fälle ſeien in der Hauptſache ähnlich, ſie ſtellen die Verletzung der Pietät, des Verhältniſſes zwiſchen Aeltern und Kindern dar, hier in Söhnen, dort in Töchtern, und was für ſich allein nur als ein Privatunglück erſcheinen würde, das ſtelle ſich in dieſer Verbindung als eine große Empörung in der ſittlichen

Welt dar. Und Ulrici fand hier das Geheimniß der Shakſpereſchen Kunſt. Sie geht aus von der Einheit der Idee, welche in mehreren Geſtalten und Ereigniſſen ſich offenbart, und gerade dadurch ſich als eine allgemeine Macht im menſchlichen Daſein erweiſt. Wir haben nicht ein einmaliges Ereigniß, ſondern eine allgemeingültige ewige Geſchichte. So iſt der Lear die Offenbarung daß unter allen Umſtänden die Welt aus ihren Fugen geht, wenn die Familie in Verwirrung geräth und die Bande der Pietät ſich löſen; er thut dar wie nur von innen heraus eine Heilung kommen kann, und wie die wahre Kindesliebe alle Verkennung überwindet, indem Cordelia und Edgar nicht blos äußere Hülfe bringen, ſondern auch die Seele ihrer Väter reinigen und retten. So zeigt „Wie es euch gefällt", daß denen die das Leben recht zu nehmen wiſſen, denen die Gott lieben, alle Dinge zum Beſten dienen, und die ganze reizende Dichtung erſcheint wie eine ſüße reife Frucht, gewachſen um den Kern der Verſe:

Süß iſt die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die gleich der Kröte häßlich und voll Gift
Ein köſtliches Juwel im Haupte trägt.

So ſind die Falſtaffiaden die fortlaufende Parodie der Staatsaction, und Shakſpere hebt dies ſelbſt dadurch hervor, daß er die Zuſammenkunft des Prinzen Heinz mit ſeinem Vater vorher zwiſchen ihm und Falſtaff im Wirthshaus aufführen läßt. So zeigt der Kaufmann von Venedig im Shylok wie in Baſſanio's Wahl und Gewinnung Portia's und in der Geſchichte der Ringe die Dialektik der Rechtsidee, das Stück zeigt daß das bloſe Recht einſeitig feſtgehalten zum Unrecht wird, daß der todte Buchſtabe den tödtet der mittels deſſelben tödten wollte, daß über das Recht die Liebe, die ſittliche Freiheit ſiegen, oder ſich mit ihm einſtimmig machen muß, daß nicht auf dem Recht, ſondern auf göttlicher Liebe und Gnade unſer Daſein beruht, wie der Dichter ſelbſt ſagt:

Doch Gnad' iſt über dieſer Scepterмacht,
Sie iſt ein Attribut der Gottheit ſelbſt,
Und ird'ſche Macht kommt göttlicher am nächſten,
Wenn Gnade bei dem Recht ſteht. Darum, Jude,
Suchſt du um Recht ſchon an, erwäge dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unſer Keiner
Zum Heile käm'; wir beten all' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Wir bemerken dabei, daß die mittelalterlichen Epen eine ähnliche Doppelspiegelung lieben; aber wenn das Drama Geschicke und Begebenheiten ineinander verflicht, so erzählt das Epos sie nacheinander, und gibt gern in der Geschichte der Aeltern ein kurzes Vorbild dessen was das nachfolgende Geschlecht erlebt.

Dadurch daß Shakspere's Charaktere Träger einer Idee sind, gewinnen sie bei aller individuellen Lebendigkeit zugleich ein ideales Gepräge, gewinnen die Begebenheiten, so absonderlich sie oft erscheinen mögen, einen allgemeingültigen Inhaltskern. Nicht blos daß er so herrlich die Magie des Weibes in der harmonischen Einheit der ganzen menschlichen Natur, in dem naturwüchsigen Frieden von Sinn und Seele darstellt, weshalb Weiße mit Fug und Recht hier den Ausdruck seines eigenen schönen, reinen, tiefen Gemüths erkannt hat; hätten wir im Hamlet „nur die rein individuelle und zufällige Schwäche thatloser Unschlüssigkeit", so würde das schwerlich uns seit Jahrhunderten interessiren. Vielmehr haben wir in Hamlet die Tragik des Gedankens, der, wenn er immer und überall die That ganz gestalten und beherrschen will, vor lauter Ueberlegung nicht zur That kommt, und ich sehe hier wie bei Goethe's Faust den Kampf des menschlichen Geistes überhaupt. Wir alle tragen einen Hamlet in uns die wir weder instinctiv noch gewissenlos handeln.

Die durch die Idee vermittelte organische Einheit des Dramas verlangt endlich eine entsprechende äußere Composition, das Werk muß ein Ganzes sein. Für ein Ganzes verlangt schon Aristoteles Anfang, Mitte und Ende; es soll demnach im Drama nach der Exposition der Charaktere und Verhältnisse ein Knoten geschürzt und ein Conflict herbeigeführt und dieser dann gelöst werden. So wölbt die Dichtung sich zu einem Höhenpunkt empor und steigt zu einem befriedigenden Schuß wieder herab. Man hat jenen Umschwung, den Aristoteles im Glückswechsel des Helden erkannte, nach ihm Peripetie genannt, und Shakspere, der scheinbar regellose, weiß dieselbe auch äußerlich in die Mitte seiner Stücke zu legen. Dies hat Gervinus zuerst hervorgehoben. Im Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (Excellent wretch. Act. III. 3), wie abgezirkelt in der Mitte des Stücks. So der Tod des Polonius im Hamlet, die Erscheinung von Banco's Geist im Macbeth, der Ausbruch des Wahnsinns im Lear. Im Coriolan steigert sich der Haß und Kampf zwischen ihm und den Tribunen bis dahin daß sie ihn Verräther

nennen; und gerade der Zorn über dieſen Vorwurf treibt ihn um ſich zu rächen zum Verbrechen des Kampfes gegen das eigene Vaterland. Die Peripetie dieſes Stücks nennt denn auch Hettner eine unnachahmlich große. In Schiller's Maria Stuart wird das Zwiegeſpräch der Königinnen, das die Verſöhnung bringen ſollte, zum Ausbruch des tödtlichen Gegenſatzes. Im Wallenſtein iſt das Werden des Entſchluſſes die aufſteigende Hälfte; im Moment deſſelben verbietet der Held der Gräfin Terzki zu frohlocken, und erwartet daß der Rache Stahl auch ſchon für ſeine Bruſt geſchliffen iſt. Die Niobefreude Iſabella's über ihr Mutterglück ſteht ebenſo in der Mitte der Braut von Meſſina. Wunderbar groß iſt in dieſer Beziehung auch der Plan zum Demetrius, ein Beweis wie Schiller noch in aufwärtsſteigender Bahn ging. Demetrius iſt glücklich und ſiegreich im guten Glauben an ſein Recht, auf der Höhe des Glücks erfährt er daß er des Zaren Iwan Sohn nicht iſt, und indem er dadurch den Glauben an ſeine Sache verliert, die einfache Klarheit ſeines Geiſtes im Zweifel gebrochen wird und er nun ſelbſtſüchtig und mistrauiſch zu tyranniſchen Maßregeln greift, bereitet er ſich von jenem Wendepunkt an ſelbſt den Untergang. Die Peripetie im „Leben ein Traum" iſt Sigismund's tiefſinniger Monolog am Schluß des zweiten Acts.

Aus der Einheit der Idee verbunden mit der der Atmoſphäre und der ununterbrochenen Zeitentwickelung ergibt ſich die Einheit der Stimmung, die bei lyriſchen Dramatikern, wie Robert Green, manchmal jene erſetzt, aber auch in Shakſpere's und Goethe's Meiſterwerken ſich ungeſucht ergibt. Die Schauer der Novembernacht und ihr Uebergang in das Morgenroth eines neuen Tages ſind in der erſten Scene des Hamlet ebenſo bedeutungsvoll als das Lied der Nachtigall auf dem Granatbaum in Romeo und Julie oder der luſtige Hörnerklang im Ardennerwald. Im Hamlet hemmt der Gedanke die That, und daraus fließt der retardirende Gang des Stücks, im Macbeth ſtürzt die Thatkraft über die Schranken des Gewiſſens, und darum der Sturmſchritt der Entwickelung, zu dem der landſchaftliche Hintergrund des ſchottiſchen Hochlandes trefflich paßt. Die Scene der Goetheſchen Iphigenie iſt der heilige Hain vor einem Tempel, und eine prieſterliche Feierlichkeit, eine plaſtiſche Formenklarheit waltet durch das ganze Stück; dagegen führt uns der Egmont auf den Markt der Niederländer mit ſeinem Volkstreiben, in das ſtille Bürgerhaus, wir haben eine maleriſche Fülle von Geſtalten mit dem perſpectiviſchen Hintergrunde

des hiſtoriſchen Lebens- und Zeitumſchwunges vor uns; im Taſſo aber wandeln wir in einem italieniſchen Garten mit ſeinen Lorbern und Cypreſſen, mit ſeinem Orangenduft und ſeinem ſüdlich warmen Himmel, und der Glanz der Romantik iſt leuchtend über das Ganze ausgebreitet. Idee, Charaktere, Entwickelung der Handlung und Zeit und Ort des äußern Schauplatzes, eines ſtimmt zum andern, folgt aus dem andern, und ſo gewinnen wir bei aller Mannichfaltigkeit einen harmoniſchen Totaleindruck.

Wir ſahen früher wie das antike Drama gewöhnlich nur die Kataſtrophe gibt, Shakſpere aber dieſe durch die Darſtellung der Thaten herleitet die ſie veranlaßten. Wir nannten dies das Echtdramatiſche. Shakſpere ſelbſt vermag dabei auch eine größere Breite des Inhalts, eine größere Fülle von Perſonen und nacheinander folgenden Begebenheiten kraft ſeines einzigen Genies zu bewältigen. Ihm gegenüber verfielen die Franzoſen einer abſtracten Nachbildung der Antike. Leſſing, Goethe, Schiller ſuchten und wußten für die Gegenwart, die mehr Entwickelung als die Griechen, mehr Concentration als die Briten fordert, eine richtige Mitte zwiſchen beiden zu finden. Emilie Galotti, Taſſo ſammeln in den Ereigniſſen eines Tages ein ganzes Lebensgeſchick, und Schiller entwickelt uns allerdings Wallenſtein's Entſchluß zum Abfall, die Ausführung deſſelben und den Untergang des Helden, aber wir ſtehen doch ſogleich vor der Kataſtrophe, es wird die Vergangenheit, die frühere Kriegführung, Abſetzung und neue Berufung Wallenſtein's im Dialog erwähnt und als Motiv hereingezogen, nicht aber im Stücke ſelbſt vorgeführt; ebenſo ſehen wir Maria Stuart nicht als Schottlands Königin in ihrem Glanz und ihrer Sünde, um ſie von da zu ihrem Sturz zu begleiten, ſondern ihr erſtes Auftreten iſt bereits im Gefängniß; aber auch ſo wird ihr Geſchick aus ihrem Charakter entwickelt und dieſer ſelbſt durch das Leiden gereinigt. Die mehr epiſche Weiſe der Shakſpere'ſchen Hiſtorien würde beidemale die entſcheidenden Scenen des frühern Lebens in das Drama aufgenommen haben. Es ſcheint mir nur zu billigen, daß unſere neueren Dramatiker, Otto Ludwig und Geibel ſo gut wie Grillparzer und Hebbel ſich auf der von Leſſing vorgezeichneten Bahn weiter bewegen. Streng nach der Antike ſtiliſirte Dramen genügen dem berechtigten Verlangen der Gegenwart nicht, welches Naturwahrheit, keinen geſchraubten Kothurngang fordert; Shakſpere iſt uns ein nicht minder wichtiges Bildungselement als Sophokles; der Ideal-

realismus oder die hiſtoriſche Idealität iſt auch hier von unſern deutſchen Claſſikern begonnen.

Seiner Natur nach wird der Bau des Dramas dreigliedrig ſein, Expoſition, Verwickelung und Löſung als Anfang, Mitte und Ende in drei Acten darlegen. Die Mitte iſt hier aber natürlich das Umfangreichſte und ſo findet ſich für ſie gewöhnlich wieder eine Entfaltung in drei Acte, ſodaß dem zweiten des Dramas dann der Beginn der Verwickelung, dem dritten eine Höhe des Conflicts, ein Wendepunkt, dem vierten das aber noch gehemmte ſich Hinneigen zur Löſung, dem fünften dieſe ſelbſt zukommt.

Im Drama ſoll ein gegenwärtiges Leben ſich vor uns entfalten und ſein Ziel erreichen; Schauſpieler, deren jeder ſich in ſeine Rolle verſetzt um ſie zur Vollanſchauung zu bringen, ſollen zugleich im Zuſammenſpiel ein harmoniſches Ganze verwirklichen. Die Ruhe epiſcher Betrachtung ſoll im Zuſchauer von dem Wechſel lyriſcher Erregungen durchdrungen und von der Spannung auf die Zukunft begleitet ſein. Wie das Leben ſelbſt uns Unerwartetes und Neues bietet, ſo ſoll es auch das Drama; aber in der Einheit des Kunſtwerkes muß auch das Ueberraſchende nicht als Zufall von außen hereinbrechen, ſondern motivirt ſein, worauf ſchon Ariſtoteles mit dem Satze hindeutet daß die Tragödie vorzugsweiſe ihren Zweck erreiche, wenn die Begebenheiten wider Vermuthen und doch auseinander entſtehen. Sinnloſe Theatercoups, jene Effecte die Richard Wagner als Wirkungen ohne Urſache bezeichnet, verweiſt auch Gottſchall von der Schwelle des Dramas, während er plötzliche Wirkungen geſtattet die aus der Exploſion geſchickt angelegter Minen oder Gegenminen hervorgehen. Dahin gehören denn auch die ſogenannten dankbaren Abgänge, wenn ſie nicht blos äußerlich theatraliſch ſind, ſondern im Schluß einer Rede oder Scene die Energie derſelben mit einſchlagender Gewalt zuſammenfaſſen, das Komiſche oder Tragiſche zum Durchbruch bringen. Jeder Actſchluß aber vor dem letzten muß einem Septimenaccorde gleichen, der auf der Baſis einer theilweiſe gewonnenen Harmonie doch noch eine Unbefriedigung, die Spannung und das Verlangen nach vollgenügender Auflöſung zurückläßt; eine Entwickelungsſtufe muß erreicht, aber als ſolche durch den Hinblick auf den Fortgang auch angezeigt ſein.

Zum Schluß dieſer allgemeinen Erörterungen über das Drama

ſei Shakſpere's Idee von ſeiner Kunſt noch als Beſtätigung derſelben erwähnt. Er ſieht im Drama die poetiſche Darſtellung der Weltgeſchichte: der Menſch ſoll zur Erkenntniß ſeiner wahren Natur geführt werden; dazu gehört die volle Einſicht in das Gute und Böſe, denn das Sittliche iſt der Schwerpunkt unſers Lebens; dazu gehört die Kenntniß der Welt, die Veranſchaulichung ihrer Lage. Der Dichter ſpricht durch ſeines Hamlet's Mund zu den Schauſpielern: „Der Zweck des Schauſpiels war und iſt der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen."

Die Gliederung des Dramas.

Man könnte wie beim Epos ein Drama der That und des Gedankens unterſcheiden, indem einmal die Perſonen und ihr Geſchick die Hauptſache ſind und der Gedanke dies im Worte nur darlegt, oder die Entwickelung des Gedankens, der Verlauf ſeines Proceſſes der Zweck der Dichtung iſt und die Individuen nur als Träger, ja nur als allegoriſche Perſonen deſſelben gelten. So hat Indien ſeinen „Mondaufgang der Erkenntniß", ſo das Mittelalter ſeine Moralitäten, das ſpaniſche Theater ſeine autos sacramentales, auch Leſſing's Nathan iſt in dieſen Kreis gezogen worden, und wenn in einem Drama aus der deutſchen Heldenſage, Helke, das Verhältniß von Schuld und Gnade ganz allgemein zum Austrage kommt, ſo gehört es ebenfalls in dies Gebiet, ſowie Eckardt's Sokrates, der beſonders das Gedankenleben des Philoſophen zur Darſtellung bringt. Da indeß gerade im Drama die Geſchichte nicht als eine vergangene erzählt, ſondern als eine werdende vorgeführt wird, ſo treten hier jene äſthetiſchen Kategorien ein die ich in der Ideenlehre als die der werdenden Schönheit erörtert habe, die Gegenſätze des Tragiſchen und Komiſchen, und neben ihrem Ineinanderſpielen im Humor die glückliche Löſung ernſter Conflicte. Die Kategorien von ſittlicher Nothwendigkeit, individueller Willkür und das Geſetz anerkennender Freiheit führen gleich der Erfahrung des wirklichen Lebens zu derſelben Gliederung in Tragödie, Komödie und Verſöhnungsdrama.

Die äußere Wirklichkeit bietet uns Glück oder Unglück, je nachdem die Ereigniſſe mit unſern Wünſchen und Planen ſich vereinigen oder ſich kreuzen, und unſer inneres Sein bewegt ſich zwiſchen den Polen des Schmerzes und der Freude, oder alle Gefühle ſind vielmehr nur beſondere Töne dieſer beiden Grundſtimmungen der Seele, die durch alle Eindrücke ſich ſelbſt entweder erhöht oder gefördert, oder gehemmt und beeinträchtigt empfindet. Unſer Leben beſteht im Wechſel von Scherz und Ernſt, vom Spiele der Willkür und der Anerkennung der Nothwendigkeit, und die wahre Freiheit entwickelt ſich dadurch daß unſere eigene Wahl das ewige Weſenhafte ergreift und vollbringt. Die Geſchichte des ganzen Geſchlechts wie des einzelnen Menſchen zeigt ſowol die göttliche Gerechtigkeit, die alles Nichtige und Verkehrte ins Gericht führt, als auch die göttliche Gnade, die dem Endlichen gerne die Luſt des Daſeins gewährt und der menſchlichen Schwäche erbarmend und erziehend zu Hülfe kommt. Das Drama iſt die Darſtellung des Lebens in ſeiner werdenden Selbſtgeſtaltung, und muß darum dieſe beiden Seiten des Daſeins ſowol jede für ſich und als herrſchendes Princip, als auch beide in ihrer Ausgleichung und Verſöhnung zur Erſcheinung bringen.

Die Tragödie ſpricht den Ernſt des Lebens dichteriſch aus, ſie zeigt den Sieg des göttlichen Willens oder der Idee und der Nothwendigkeit über alle Widerſprüche der Willkür, über alle Unangemeſſenheiten des Irdiſchen, ſie läßt im Untergang des Böſen das Gute ſeinen Triumph feiern. Das Tragiſche, deſſen Begriff wir I, 157—81 erörtert haben, findet ſeine volle Darſtellung in der dramatiſchen Kunſt.

Ariſtoteles hat bekanntlich die Tragödie ſo definirt daß ſie die Darſtellung einer bedeutenden und abgeſchloſſenen Handlung ſei, und zwar nicht in Form der Erzählung, ſondern in unmittelbarer Wirkſamkeit und Rede der handelnden Charaktere, und daß ſie durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieſer Affecte vollbringe. In dieſem Letztern erkennt er ihren Zweck, und Leſſing ſieht hierin den Grund für das Erſtere, indem eine Erzählung des Vergangenen lange nicht in dem Grade wie eine gegenwärtige Anſchauung dieſes Gefühl erregt. In Furcht und Mitleid vereinigen ſich dem Denker Selbſt- und Nächſtenliebe, Sorge für uns und Theilnahme für Andere. Wer in ungetrübtem Glück lebt und meint daß ihm nichts Schlimmes begegnen könne, der fürchtet nichts, aber er wird übermüthig; ebenſo fürchtet der nichts welcher am Leben verzweifelt hat, aber er iſt kleinmüthig. Mitleid

empfinden wir bei dem Anblick eines Verderben drohenden Uebels, das einen Andern trifft. Die Läuterung dieſer Gefühle beſteht darin daß ſowol das Uebermaß als der Mangel derſelben beſeitigt werden, daß die Furcht vor einzelnen Uebeln zur Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit wird, und im Mitleid die Trauer über die Hinfälligkeit der irdiſchen Größe, der ſtets ein Mangel, eine Einſeitigkeit anhaftet, empfunden wird. Die Kunſt läßt uns jene Gefühle ohne Beziehung auf individuelle Zuſtände in ſittlich gehobener Form als ein allgemeines Schickſal miterleben.

Ich habe bereits im Allgemeinen (I, 91 fg.) von der reinigenden Macht des Schönen geredet. Jakob Bernays hat neuerdings dargethan daß die urſprüngliche Anwendung des Wortes Katharſis eine mediciniſch-techniſche iſt und eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit bedeutet. Aber nicht erſt Ariſtoteles, ſchon Platon, ſchon die Myſterienſprache übertrug das Wort vom Körperlichen auf Gemüthliches „für ſolche Behandlung eines Beklommenen welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen ſucht, ſondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will.“ Perſonen die an Verzückungen leiden, fühlen ſich, wenn ſie berauſchende Lieder auf ſich wirken laſſen, infolge der dadurch erregten Ekſtaſe erleichtert und von dem innern Drang, der in ihnen arbeitet, befreit. Die Gemüthsbewegung wird durch die Bewegung der Töne und Vorſtellungen aufgeregt, in Gang gebracht, geleitet, und nun durch den harmoniſchen Verlauf des Geſanges ſelbſt harmoniſirt. Platon nennt im Sophiſten Furcht und Hoffnung gemiſchte Gefühle, deren Entmiſchung und Reinigung durch Steigerung der Einſicht bis zur gänzlichen Reinheit bewirkt werde. Ariſtoteles hatte die Wirkung der Tragödie auf das Gemüth der Zuſchauer im Auge: durch die unmittelbare Vergegenwärtigung erreicht die Poeſie das Ziel der Seelenerleichterung, Seelenreinigung, und umgekehrt um dieſes Zieles willen erzählt ſie nicht ein Vergangenes, wobei wir ruhig bleiben, ſondern erregt das Gemüth durch die Anſchauung eines Werdenden, Gegenwärtigen.

Goethe verſtand dagegen jene Läuterung der Affecte von dem verſöhnenden Abſchluß der Handlung ſelbſt; wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Furcht und Mitleid erregenden Mitteln durchgegangen, ſo müſſe ſie durch Ausgleichung ſolcher Leidenſchaften auf dem Theater ihre Arbeit ſchließen, und dieſe aus-

ſöhnende Abrundung des Kunſtwerks ſelbſt, die Conſtruction des Trauerſpiels, nicht die Empfindungen der Zuhörer habe der Denker im Sinne gehabt. Die Goethe'ſche Deutung legt dieſem etwas unter, was aber allerdings aus ſeinen Worten gefolgert werden kann, denn die Seelenſtimmung des Zuſchauers wird am beſten erregt und harmoniſirt werden, wenn die Darſtellung ſelbſt zuerſt den Sturm der Affecte und ihre leidbringende Gewalt, und dann die Ausgleichung und die Verſöhnung im Gemüthe der handelnden Charaktere zeigt. Und dies ſind wir für die moderne Tragödie zu fordern berechtigt. Wir wollen den Sieg der Idee nicht blos im Untergang des von ihr Abgefallenen, des ihr Widerſprechenden ſehen, ſondern der Umſchwung der Handlung, das Leid, das zufolge der Gerechtigkeit auf den Thäter hereinbricht, ſoll ihn ſelbſt nicht wie eine äußere Macht zerſchmettern, ſondern den vollen Triumph der Idee wollen wir darin gewahren daß er ſie wieder anerkennt, daß ſie auch in ſeiner Seele ſiegt, und er durch die Buße geſühnt von hinnen ſcheidet. In dieſem Sinn hat Schiller die Maria Stuart gedichtet, in dieſem Sinn ſchweigt die Jungfrau von Orleans bei dem furchtbaren Doppelſinn der Frage des Vaters, ob nicht der Feind in ihrem Herzen ſei: er meint den Teufel, ſie muß des feindlichen Feldherrn Lionel gedenken; ſie läßt ohne Murren den Spruch des Bannes über ſich ergehen, ſie reinigt ihr Gemüth, und ihr gottergebenes Vertrauen wird durch den ſchönen Opfertod fürs Vaterland gekrönt. Auch Antigone ſpricht das Wort:

> Wohl, wenn es ſo gerecht iſt vor den Unſterblichen
> Will duldend ich bekennen daß ich ſchuldig ſei.

Die ganze Tragödie Oedipus in Kolonos iſt ein ſolcher Verſöhnungsgeſang, doch mehr durch die Stimmung der Milde, durch den Schimmer der Verklärung, welche der Dichter mit ebenſo tiefer Gemüthlichkeit als wunderbarer Kunſt über ſein ganzes Werk ergoſſen, als durch die Läuterung des Dulders ſelbſt; die Verſöhnung iſt im Geiſt des Alterthums mehr eine objective als eine ſubjective. Man nehme als Gegenſatz Goethe's Gretchen, wie ſie ſelbſt durch Buße und Reue ſich innerlich wiederherſtellt. Sehr richtig nennt Weiße die Kerkerſcene ein über alles Lob erhabenes Meiſterwerk, und bemerkt wie es eine der höchſten Dichterkraft würdige Aufgabe geweſen in dem Wahnſinne des durch die entſetzliche Seelenqual zerrütteten Gemüths der unfreiwilligen

Mutter- und Kindesmörderin den ſittlichen Adel, die Reinheit dieſes Gemüths zu offenbaren. Und es iſt Goethe gelungen in der furchtbaren Tiefe dieſer Widerſprüche, in welche eine ſittliche Schuld die Seele des Menſchen hinabſtürzt, die Rettung und das Seelenheil der unſchuldig Schuldigen zur klarſten, überwältigendſten Anſchauung zu bringen, ſodaß die Stimme die am Ende Gretchen's Rettung ausſpricht, aus der eigenen Bruſt des Leſers oder Hörers hervorzutönen ſcheint. Eine Dichtung die dies vermag, gibt dadurch lauter als durch irgend eine andere poetiſche That ihre Abkunft von dem Höchſten, ihre Verwandtſchaft, ja ihre innerliche Einheit mit dem Heiligen kund, von welchem alles Menſchliche allein ſeinen Werth und ſeine Würde hat. — Auch Shakſpere's Othello iſt bei aller Schreckensgewalt, bei aller Furchtbarkeit dennoch eine erhabene Feier des ſittlichen Geiſtes. In keinem Werk aber iſt dieſe Läuterung durch das Leiden, die Verſöhnung ſowol im Ganzen des Gedichts als in der Seele der Hauptperſonen ſo umfaſſend und ſo innig durchgeführt als im König Lear. Edgar im Lear iſt auch der Seelenführer ſeines geblendeten Vaters, und von den Selbſtmordgedanken der Verzweiflung leitet er ihn zur Ergebung in den Willen der Vorſehung: „Reif ſein iſt alles"; ſein Herz bricht lächelnd, als er endlich den Sohn erkennt. Und an die Scene in welcher der alte König ſich ſelbſt im Anſchauen der Cordelia wiederfindet, an die Art und Weiſe wie nun die Hingebung der Liebe ſeinem Gemüth aufgeht und ſein Geiſt in ihr ſich verklärt, brauche ich nur zu erinnern, um ſofort dem Leſer ein Bild vor das innere Auge zu rufen, das im edelſten Glanze um ſo heller ſtrahlt auf je dunklerm Grunde es ſich erhebt.

Es verſteht ſich von ſelbſt daß alles im Allgemeinen über dramatiſche Compoſition, Entwickelung und Gliederung Geſagte von der Tragödie gilt. Ihr beſonders eignet die erhabene Rührung im Ganzen der Handlung, das edle würdige Pathos, die Größe des Gegenſtandes, der den tiefſten Grund der Menſchheit aufzuregen vermag. Und weil in ihr das ſiegende Walten der Nothwendigkeit offenbar wird, ſchließt ſie den Zufall aus, oder läßt ihn höchſtens für die äußerliche Wahrnehmung gelten, während der auf den Grund Schauende mit Wallenſtein ſagt:

Es gibt keinen Zufall,
Und was euch blindes Ohngefähr erſcheint,
Gerade das ſteigt aus den tiefſten Quellen.

Jeder Ausgang muß ein Gottesurtheil ſein, in den Ereigniſſen muß der Held die Frucht ſeiner Thaten haben, und das Wort von Novalis muß ſich bewähren, daß Schickſal und Gemüth ſynonyme Begriffe, zwei verwandte Namen für eine und dieſelbe Sache ſind. Allerdings iſt hier ein Unterſchied der antiken und der chriſtlichen Tragödie. Im Alterthum iſt das Schickſal das Erſte, der Charakter hat es zu erfüllen; er fällt zwar durch eigene Schuld, aber ſie zu vermeiden wäre ihm ja doch unmöglich geweſen. Das Schickſal wird noch nicht gewußt als der Wille der Vorſehung, als der Rathſchluß ſelbſtbewußter Liebe, ſondern es ſteht auch über den Göttern waltend in unbegriffen dunkler Majeſtät da, und deshalb der Hauch der Klage, der Wehruf der Menſchheit, der die ganze lebensheitere Welt des Alterthums durchdringt, daher der Zug der Trauer auf der Stirn und im Antlitz der ſeligen Olympier, daher das Herbe was die griechiſche Tragödie für uns hat, während nach chriſtlicher Weltanſchauung die menſchliche Individualität das Erſte iſt und durch freie That ihr Loos ſich ſelbſt beſtimmt, ſodaß das Schickſal nur als die objectivirte innere Natur des Charakters, nur als die göttliche Beſiegelung für die menſchliche Wahl erkannt wird.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung dieſer beiden Grundformen der Tragödie. Beide ſind in ihrer Entſtehung an die Religion angeſchloſſen. Dort iſt es die dionyſiſche Feſtfeier, die in den Ereigniſſen der Natur, im Wechſel der Jahreszeiten ein Kämpfen, Leiden und Siegen des Gottes ſah und in leidenſchaftlicher Theilnahme mit durchlebte, hier iſt es der Opfertod Chriſti, die Welterlöſung durch ſein Leiden was den Ausgangspunkt der Tragödie bildet. Chorgeſänge, welche die Stimmung des Volkes bei den Leiden und Freuden des Gottes ausſprachen, während die Handlung vorausgeſetzt oder durch den Opfergebrauch ſymboliſch angedeutet wurde, ſie waren die Wiege der antiken Tragödie. Bald machte ein Vorſänger ſich geltend, der entweder als Darſteller des Gottes ſelbſt oder als ein Bote deſſelben von ſeinen Geſchicken erzählte und der Chor knüpfte daran ein Lied, in welchem er ſeine Empfindungen kund gab. Theſpis fügte einen Schauſpieler hinzu, der abwechſelnd verſchiedene Perſonen in lebendiger Beziehung zum Chor darſtellte und ſo den Dialog begründete; dieſer diente immer noch zur Einleitung einer lyriſchen Situation, die dann der Chorgeſang ihrem muſikaliſchen Gehalte nach entfaltete. Das Ganze war noch

dramatisirte Lyrik. Erst als Aeschylos seinen Kriegergeist der Bühne zuwandte, sprang die Tragödie wie Pallas in voller Rüstung aus seinem Haupt. Er erst legte den Schwerpunkt dieser Dichtungen in die That, er erst machte die Handlung zum Wesen des Dramas. Doch hat auch er ursprünglich nur Einen Hauptcharakter, wie etwa seinen Prometheus, mit dem die entgegenwirkenden Kräfte, wie hier Zeus, nicht unmittelbar, sondern nur durch Boten, nicht in der Gegenwart, sondern durch Befehle für die Zukunft, durch Nachwirkungen der Vergangenheit zusammentreffen. So schildern die Perser des geschlagenen Xerxes Heimkehr, und die Griechen sind nur durch den Boten repräsentirt, der die Schlacht bei Salamis erzählt. Sophokles erst brachte die Gegensätze in volle Wechselwirkung; die Charaktere sind nicht von vornherein fertig, sie werden und entwickeln sich einer durch den andern, Kreon und Antigone vertreten selbst ihre Sache. Aeschylos nimmt diesen Fortschritt auf; in seiner Orestie stehen Agamemnon und Klytämnestra, diese und Orest, Apoll und die Erinnyen energisch und in gleichmäßiger Ausführung Aug' in Aug' einander gegenüber. Immer aber sind die größten Angelegenheiten des Lebens, die allgemeinen Mächte der Menschheit Gegenstand der Tragödie, und der einzelne Mensch gilt nach Ottfried Müller's Ausdruck nur als der Focus in welchem die höhern dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen.

Euripides' größeres Individualisiren bezeichnet den Verfall der alten Kunst ohne sofort eine neue Schöpfung heraufzuführen. Immer aber bleibt der Chor Mittelpunkt der Tragödie, und in langen Erzählungen lagert sich neben dieses lyrische Element ein episches; erst die neuere Kunst vollbrachte deren völlige Verschmelzung. Der Chor ist der Repräsentant des Volkes, die Stimme des Volkes als Gottesstimme; er stellt den Boden der menschlichen Gattung dar, aus dem die einseitigen Heldengestalten sich erheben, und der sie überdauert; aus ihrem Untergang gewinnt er für sich die Lehre der Mäßigung, und die sittliche Weltordnung anerkennend sieht er im Leben wie der Schluß der Trachinierinnen sagt:

Viel Müh' und Beschwer und Entsetzen und Leid, doch in all dem Zeus und allein Zeus!

Zugleich ist der Chor der ideale Zuschauer und spricht bei den im Lauf der Handlung sich ergebenden bedeutenden Situationen

die Empfindungen der Zuſchauer in kunſtvoller Weiſe harmoniſch aus; zugleich verknüpft er in ſeinen Geſängen das gegenwärtige Geſchehen mit dem Rathſchluß der Götter, enthüllt in alten Mythen ein entſprechendes Bild für daſſelbe und offenbart es dadurch als eine ewige allgemein gültige Geſchichte. Wie ich früher ſchon erörterte iſt die ganze Tragödie gleichſam eine plaſtiſche Gruppe, nur die Darſtellung der Kataſtrophe. Und in der Aufführung erſcheint ſie keineswegs als ein möglichſt treues Bild des gewöhnlichen Lebens, ſondern ſie trägt ein ganz ideales Gepräge. Die Schauſpieler traten im bacchiſchen Feſtcoſtüm auf, der Kothurn erhöhte ihre Geſtalt, und eine Maske bekleidete ihr Geſicht, das wechſelnde Mienenſpiel verdeckend, aber den Grundzug des Charakters in großartigen Formen plaſtiſch veranſchaulichend. Die Geſänge des Chors waren von der muſikaliſch geregelten Bewegung der Geſticulation, der feierlichen Tänze begleitet; für die verſammelten Tauſende vernehmlich wurde die im Schwung des Verſes gehobene Rede auch mit gehobener Stimme geſprochen. Das Ganze war ein feierlicher Gottesdienſt.

Gottesdienſtlich waren auch im Mittelalter die Darſtellungen vom Leben und Tod des Heilandes und anderer großen Begebenheiten der heiligen Geſchichte; auf den Handlungen als ſolchen ruhte hier gleich anfangs das Hauptintereſſe. Man nannte ſie Miſterien (von Miniſterium, Dienſt, Amt) und geſellte ihnen die Moralitäten zu, in welchen die allgemein ſittlichen Mächte, einzelne Tugenden und Laſter perſonificirt und in ihrer Einwirkung auf einen Menſchen dargeſtellt wurden. Sie wurden noch ſpäter durch Calderon's geiſtliche Schauſpiele (autos sacramentales) zur Höhe künſtleriſcher Vollendung gebracht, während das Drama ſich dadurch fortentwickelte daß man eine Begebenheit aus dem Leben ſelbſt in ihrem Werden durch die individuellen Charaktere darſtellte und hierin zugleich das Walten der göttlichen Weltregierung wie in den Miſterien und ſittliche Ideen wie in den Moralitäten veranſchaulichte. Die Blüte einer neuen Tragödie entfaltete ſich nach der Reformation in Spanien und England, dort unter dem Einfluß des Katholicismus, hier des Proteſtantismus, hier wie dort echt volksthümlich aus der Stoffesfülle heimiſcher Sagen und Geſchichten, unter der Hand kunſtverſtändiger Genien, eines Cervantes, Lope de Vega, Calderon, eines Shakſpere und ſeiner Genoſſen. Die Spanier halten an dem Dogma wie es in der Lehre und dem Cultus der Kirche feſt begründet iſt, als an einem

objectiv Wahren feſt, und durch die Gnadenmittel der Kirche mehr als durch den eigenen Glauben und die Bekehrung des Herzens wird der Menſch gerechtfertigt; ebenſo ſind die Geſetze der Ehre, der Liebe, der Vaſallentreue zu einem Codex unverbrüchlicher Satzungen geworden, mit denen nun die Individuen und die untereinander in Conflict gerathen. So zeichnet die ſpaniſche Tragödie ſich weniger durch Tiefe und Reichthum der Charakteriſtik als durch die Fülle der Begebenheiten aus, und ihre Größe liegt in der Poeſie der Situationen, im Reiz der Ereigniſſe, und in der religiöſen Betrachtungsweiſe der Dinge, die das Beſondere an das Allgemeine knüpft und die Räthſel des Daſeins löſt. Ein ſcharfſinniges Antitheſenſpiel im bunteſten Bilderflor der Phantaſie und weitausholende beſchauliche Reflexion in künſtlichen Versmaßen ſind der entſprechende ſprachliche Ausdruck. Bei Shakſpere dagegen iſt die Innerlichkeit des Charakters und ſein ſittliches Selbſtbewußtſein der Mittelpunkt der Dichtung, und ſo ward er uns der offenbarende und geſetzgebende Geiſt für die tragiſche Poeſie der Neuzeit.

Die franzöſiſchen Claſſiker machten einen abſtract verſtändigen Verſuch das Mittelalter und das Alterthum zu vereinigen. Sie gaben dem modernen Stoff eine ſtrengere, antikiſirende Form in äußerer Regelrechtigkeit, oder ſie verquickten die alten Stoffe mit romantiſchen Elementen, namentlich mit dem Motiv der Liebesgalanterie. Dabei gefielen ſie ſich in einem Hautgout von ſpitzfindig ausgeklügelten Colliſionen der Pflichten und Empfindungen, wie wenn in Corneille's Rodogune die beiden prinzlichen Brüder trübſelig zwiſchen der Mutter und der Geliebten ſtehen, indem die Mutter ſagt: „Wer die Geliebte ermordet den ernenne ich zum Thronerben", und die Geliebte dem Mörder der Mutter ihre Hand geben will. Dieſes Unweſen, ſowie die Misverſtändniſſe der Theorie des Ariſtoteles hat Leſſing ſo ſiegesfreudig beſtritten, den ganzen Stelzengang der Sprache im Kanzleiſtil der Leidenſchaften ſo bloßgeſtellt, daß wir davon wol für immer befreit ſind. Aber anerkennen wollen wir das Rationale und Klare, das auch Roſenkranz im Stil der Renaiſſance ſtatt früherer Trübheit und überſchwenglicher Phantaſtik betont, ſowie die Concentration eines in ſich geſchloſſenen Kunſtganzen.

Die erſte deutſche Tragödie war Emilie Galotti. An ſie ſchloſſen ſich Goethe und Schiller, und den Deutſchen gelang die organiſche Verſchmelzung der antiken Idealität mit dem Stoffes-

und Gefühlsreichthum der Romantik, indem ſie gleichmäßig auf Shakſpere und auf Sophokles hinſahen. Sie beſchränkten den überwuchernden Reichthum der Charaktere und Situationen, wußten dieſelben aber zu Sinnbildern und Trägern allgemeiner Ideen zu machen und dadurch an die typiſchen plaſtiſchen Geſtalten der Alten zu erinnern. Doch iſt Goethe vorzugsweiſe Lyriker, daher im Drama Seelenmaler mehr als Thatenſchilderer, und ſein weicher Sinn ſcheut die Härte der tragiſchen Conflicte im Untergang der Perſönlichkeiten, während Schiller, der Dichter der Idee durch die Macht des Willens, dieſe als das Ideal anſchaut das durch die Charaktere und Handlungen erſt werden ſoll, noch nicht in ihnen gegenwärtig iſt, und darum mit rhetoriſchem Glanz und Eifer dafür ſeine Stimme mit einer unnachahmlichen ſittlichen Würde des Ausdrucks erhebt.

Von der antiken wie von der modernen Tragödie gilt ein tiefſinniges Wort Solger's: „Das Drama bildet auf der einen Seite die Welt des lebendigen menſchlichen Wollens und Handelns, aber mit derſelben die in ihr in untrennbarer und innigſter Einheit lebende Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Daſein zwar ſtets dem unſerigen zu Grunde liegt, aber zu unſerm Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, ſobald das Wollen des Einzelnen ſich in ſeiner Entgegenſetzung mit ihr darſtellt, und dieſes iſt die ſchreckliche Seite dieſer Kunſt. Auf der andern aber iſt hier eben auch wieder jene Welt der Nothwendigkeit das Ewige und Höchſte, und erſcheint ſo in der Geſtalt der heiligſten, für ſich ſelbſt daſeienden Geſetze, welche ſich abſpiegeln in der idealen Natur der menſchlichen Gattung als eines Ganzen. Dieſe Gattung drückt das ihr eingepflanzte Weſen eines Ganzen aus durch Maß und Gleichgewicht, wodurch ſie das Abbild des Ideals, alſo mit dieſem gleich unendlich iſt, und hierauf beruht die heitere und beruhigende Eigenſchaft der Tragödie. Während alſo der einzelne Menſch ſein abgeſondertes Daſein mit lebendigem Wollen verfolgend von der Allgemeinheit des Nothwendigen ergriffen und daniedergeſchlagen wird, blüht zugleich die geſammte Gattung in dem Wiederſchein der ewigen Geſetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens."

Die antike wie die moderne Tragödie iſt unter allen Kunſtgattungen von der größten Wirkung auf das menſchliche Gemüth. Der Lyrik oder Muſik ähnlich ruft ſie die mannichfaltigſten Empfindungen hervor, erſchließt die geheimſten Abgründe des Da-

seins, läßt uns in die entsetzlichste Verwirrung hineinschauen und stellt jegliches mit der Macht unmittelbarer Gegenwart dar. Und der Plastik und dem Epos verwandt veranschaulicht sie das allgemein und ewig Gültige in seiner durch den Kampf bewährten Wesenheit, in der Majestät des Siegs, in der Ruhe die durch die Lösung des Knotens und die Versöhnung der Gegensätze eintritt. Sie lichtet und schlichtet das Dunkel und die Verwirrung des Lebens, sie gibt im Einzelbild ein Abbild des Ganzen und verkündet das Walten der göttlichen Gerechtigkeit, die zugleich die höchste Liebe ist. Und hier vor allem gilt das herrliche Wort, mit welchem Schiller seinem Volke sein größtes Werk darreicht:

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Das Tragische ist erhaben, in ihm tritt die Nothwendigkeit sichtbar hervor, in ihm siegt die Idee in ihrer unendlichen Hoheit und Reinheit über jeden Widerspruch, in ihrer Totalität über jede Einseitigkeit, und während die Individuen bei aller Größe und Herrlichkeit doch in der Schwäche des Endlichen ihr gegenüberstehen, zeigt sie sich eben als

das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

In der Komödie dagegen ist die Nothwendigkeit der verborgene Gott, der Schein und Willkür gewähren, ja einen scheinbaren Sieg über die Idee feiern läßt; gelöst vom Gesetz und seinem Ernste wird das Leben ein Spiel, ein Spiel der Zufälligkeiten in der Außenwelt, der Grillen und Launen in der Innenwelt. Aber gesetzlos kann es nur ein tolles, sich selbst kreuzendes und widersprechendes Spiel sein; die Verkehrtheiten müssen einander wieder verkehren, die Widersprüche sich auflösen und durch ihr eigenes Treiben muß am Ende die Idee in einem heitern Sieg des Guten und Rechten offenbar werden. Hier herrscht die göttliche Liebe, welche auch dem Endlichen seine Freiheit gönnt, welche gemäß der Gerechtigkeit zwar das Unrecht nicht bestehen läßt, aber die Persönlichkeiten erhält, denen es als Schwäche anhaftet, die in Fehltritten ihm nachgingen; ihre eiteln Plane und Absichten werden vereitelt, während sie selbst dadurch von dieser Trübung befreit und wir durch diese Erheiterung der Lebensatmosphäre miterheitert werden. Eine Willkür steht wider die andere, ein Zufall stößt gegen den andern; so paralysiren sie sich wechsel-

ſeitig, und aus den ſich ſelbſt aufhebenden Thorheiten leuchtet, eben weil ſie ſich ſelbſt aufheben, die menſchliche Natur als die vernünftige mit unverlierbarem Adel hervor, aus dem Zufall, eben weil er zu Falle kommt, entpuppt ſich der geſetzmäßige Gang der Dinge, und indem am Ende alles doch zum Guten ausſchlägt, erkennen wir die erziehende Hand der Vorſehung und getröſten uns für alle Verwickelungen und Verwirrungen der Erſcheinungswelt ihrer ewigen Liebe. Dem Tod in der Tragödie tritt als Schlußpunkt der Komödie mit Fug die Hochzeit gegenüber, in welcher die Individualitäten nicht blos erhalten bleiben, ſondern zu ihrer ſich ergänzenden ſüßen Lebensvollendung kommen, aus der wieder neue Individualitäten entſprießen.

Die Komödie, von welcher der früher entwickelte Begriff des Komiſchen ja ſeinen Namen hat, muß ihm vor allem gemäß ſein. Sie zeigt wie das menſchliche Leben eine Welt der Ungereimtheiten und Widerſprüche wird, wenn Zufall und Willkür in ihm herrſchen, aber ſie läßt zugleich dieſe ſich ſelbſt und damit die von ihnen gebildete Welt auflöſen, ſodaß auch wider das Beſtreben der Einzelnen und gerade durch ihre Verirrungen und Misverſtändniſſe das Gute geſchieht und auch ihnen zum Heile dient. Nur ſo kann eine überſchwengliche Heiterkeit aus allen Adern der Dichtung hervorſprudeln. Aber gerade auch in der Komödie wird das Komiſche ſeinen höchſten Triumph feiern, weil die Spannung und Auflöſung des Widerſpruchs in der unmittelbaren Gegenwart, in der ſinnlichen Wirklichkeit viel energiſcher auftritt als in der blos wiederholenden Erzählung, und weil der Muſik die Gedankenbeſtimmtheit, den bildenden Künſten die Bewegung fehlt. Uebereinſtimmend hiemit bemerkt der Geſchichtſchreiber der deutſchen Dichtung: „Es iſt nichts ſo dialogiſch, ſo dramatiſch von Natur wie das Komiſche. Wer Spaß macht muß Spaß ertragen, und ganz recht ſagt Falſtaff er ſei nicht nur ſelbſt witzig, ſondern auch die Urſache daß es andere Leute werden."

In der Freiheit des Geiſtes, mit der die echte Komik über den Dingen ſchwebt, iſt ſie ſo unerſchütterlich der Wahrheit der Idee ſich bewußt daß aller Schein der Verwirrung und des Zufalls, alle Irrthümer und Verkehrtheiten nur wie ein neckiſches Treiben gelten, das ſie ſelbſt zum ſchönen kunſtgerechten Spiel verklärt, und, wie Prutz ſo trefflich hinzufügt, „das Gelächter, das herzerquickende, dieſe Siegesfanfare mit welcher die wiedergewonnene

Vernünftigkeit gefeiert wird, ist die einzige Rache welche sie an dem Unvernünftigen und Unwahren nimmt. Die Komik bezeichnen wir als die vollendete Selbstgewißheit des Geistes, der sich zur absoluten Heiterkeit abgeklärt und gesammelt hat." Daraus ergibt sich daß die echte Komödie eine reife Frucht der Bildung ist. Mögen ihr schon die Schwänke und Possen des Volkes zustreben, wo das Lächerliche als solches der Zweck ist ohne Rücksicht auf Gehalt, Charakter und harmonische Durchführung eines Ganzen; aber nur großen Dichtergeistern in günstigen Perioden der Weltgeschichte gelingt das Vollendete, deß idealer Werth dann der Tragödie nicht nachgesetzt werden darf.

Das Lustspiel als Darstellung des Lebens unter dem Gesichtspunkt des Scherzes wird dies nicht blos durch einzelne Späße, sondern durch seine ganze Anlage und Ausführung; Situationen und Charaktere selbst müssen komisch sein, der leichtgeflügelte Witz des Dialogs soll aus beiden sich entbinden und wieder sie zum völligen Ausdruck bringen. Darum erträgt das Lustspiel nicht die Würde oder den Ernst großer Charaktere, die ihr ganzes Sein heroisch an ein Ewiges und dessen Erringen setzen, sondern es behandelt vielmehr das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschen, ihre Grillen und Launen, ihr Streben für besondere irdische Zwecke, oder weiß wenigstens am Großen die Stelle zu finden wo es sterblich ist und in das Getriebe der Endlichkeit verstrickt erscheint, um es dann unbeschadet seiner Größe, ja im beständigen humoristischen Hinblick auf dieselbe nach der ihm abgewonnenen lächerlichen Seite zu schildern.

Seit den Atellanen, an denen sich die campanischen Bauern des Alterthums ergötzten, liebt das Lustspiel stehende Charaktere, wie die bekannten Masken des Pantalon und Brighella, des Stotterers oder streitsüchtigen Gelehrten, des Mannes nach der alten oder neuen Mode; dazu gesellen sich auch stehende Witze, die eben jedes heranwachsende Geschlecht wieder hören will, weil sie gut sind, und die Komödiendichter haben darum sich niemals gescheut Einzelnes voneinander zu entlehnen und es in neuer Weise ihrer Gegenwart wieder vorzuführen. Doch gehört zum Lustspiel neben dem volksthümlichen Ton, der das Alte und Fremde heimisch und unmittelbar verständlich macht, und neben den komischen Charakteren auch die Kunst der Composition in einer wohlgegliederten, auf das Ziel ihrer Entwickelung spannenden Handlung, und daran lassen es sonst ausgezeichnete Dichter,

wie Holberg, noch ermangeln. Ein höchſt glücklicher Fund für den Luſtſpieldichter ſind komiſche Talente, wie Falſtaff, die alles in das Scherzhafte parodirend zu ziehen, ihren Witz an allem zu üben und in allen Verlegenheiten die Freiheit des Geiſtes humoriſtiſch zu bewahren verſtehen. Zu ſolch unbezahlbaren Geſtalten gehören die Clowns der engliſchen Volkskomödie, die Shakſpere ſo meiſterhaft zum idealen Mittelpunkt mehrerer ſeiner Luſtſpiele macht, indem ſie mit ſcharfem Blick erkennen wie alle Menſchen zuweilen oder nach gewiſſen Richtungen hin Narren und Thoren ſind, und die darum freiwillig die Schellenkappe aufſetzen um das zu ſcheinen was die Andern ſind ohne es ſcheinen zu wollen, und die gerade die recht Ernſthaften, die Malvolios, um ſo gründlicher zum beſten haben. Schade daß der pöbelhaft gewordene Hanswurſt in Deutſchland durch Gottſched verbrannt wurde ſtatt eine ähnliche Veredlung unter der Hand der Kunſt zu erfahren. Schon der edle Juſtus Möſer trat für ihn in die Schranken, und Leſſing wollte daß man ihn nach Gottſched's Tod wieder in ſeiner bunten Jacke auferſtehen laſſe.

Sind Willkür und Zufall die Elemente des Komiſchen, ſo wird die Komödie je nach dem Uebergewicht des einen oder des andern in zwiefacher Form, in einer mehr realen, als Charakter- und Intriguenſtück, und in einer mehr phantaſtiſchen erſcheinen, wie bei Ariſtophanes und in der dramatiſirten Märchenwelt der Neuern. Dort iſt es die menſchliche Selbſtbeſtimmung auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit, in ihrer beſondern Eigenthümlichkeit, in ihren Trieben und Planen, was den Träger der Handlung bildet, und durch die Intriguen der Subjecte werden die Verwickelungen hervorgebracht, und indem dieſelben einander durchkreuzen und aufheben, wird die Dialektik des Humors oder der Ironie vollzogen; hier ſind wir in eine phantaſtiſche Welt der Wunder verſetzt, wo die Begebenheiten ſcheinbar grund- und zuſammenhanglos und dem realen Boden entrückt ſich entfalten und dennoch am Ende das Verkehrte in ſeiner Verkehrtheit anſchaulich gemacht oder das Rechte ſpielend durchgeſetzt wird. So ſtellt uns Ariſtophanes mit Einem Schlag in eine ganz neue Sphäre, und wie Dante in der Hölle durch die Strafe der Miſſethäter nur ihr wahres inneres Sein gegenſtändlich macht, ſo führt jener irgend eine Ungereimtheit ſogleich ſyſtematiſch und plaſtiſch durch, indem er einen ganzen Weltzuſtand ihr gemäß einrichtet, ſodaß ſein ſophiſtiſcher Denker mit den Wolken hin und

her ſchwebt, ſeine politiſchen Projectmacher als Vögel ein Wolkenkukuksheim in die Luft bauen. Nicht minder leben wir im Sommernachtstraum, im Sturm in einer verzauberten Welt, in einem Land der Träume, das duftig und zart wie es iſt eine ernſte Charakteriſtik nicht verträgt und nur wie ein Schattenſpiel an uns vorüberfliegt.

Raimund's Zauberſtücke auf dem Volkstheater ſind ein Anfang welcher mit jener Kunſt fortgebildet zu werden verdiente die Platen an literariſche, nur den Kennern verſtändliche Stoffe ſetzte; die Fülle von Witz und Ironie welche Tieck im Dialog wie in Situationen und Charakteren entfaltete, entbehrt leider der Verwerthung für eine echtdramatiſche ſpannende Handlung. So ſehen wir auf dieſem Gebiet in Deutſchland die Einzelelemente, aber der Genius läßt noch auf ſich warten der ſie zuſammendichtet.

Während das ideelle Luſtſpiel ſich allzuleicht in eine märchenhafte Phantaſtik verflüchtigt, ſtützt ſich das reale von Haus aus mehr auf das Intereſſe an einer wirklichen Begebenheit, auf die ſich zu dramatiſchem Leben abrundende Compoſition, auf die pſychologiſche Richtigkeit der Charakterzeichnung; aber es ſinkt gar leicht zu einer bloſen Copie der Alltäglichkeit herab, es geräth in Gefahr einer moraliſirenden Trockenheit zu verfallen. Wir werden darum den Luſtſpielen den Preis geben, welche die Calderon'ſche Poeſie der Situation und den Reiz der Begebenheit mit der Menander'ſchen oder Moliere'ſchen Charakterzeichnung und den intrigueſpinnenden Perſönlichkeiten verſchmelzen. Dies iſt in den Fröſchen und Wolken des Ariſtophanes, dies in Shakſpere's „Was ihr wollt" und „Wie es euch gefällt" der Fall. Das claſſiſche Wort Joſeph's an ſeine Brüder: „Ihr gedachtet es böſe zu machen, aber Gott hat es gut gemacht," könnte man als das rechte Luſtſpielmotto an die Stirn des letztgenannten Werkes ſchreiben. Es zeigt daß denen die Gott lieben alle Dinge zum beſten dienen, und lehrt uns gleich dem verbannten Herzog Gutes in Allem finden.

Es iſt längſt anerkannt worden daß zwiſchen den Extremen der Tragödie und Komödie ein Mittelglied im Drama beſteht und äſthetiſch gerechtfertigt werden muß, aber die Anſichten über daſſelbe gehen auseinander, und es iſt weder in ſeinem Werthe noch in ſeiner Geſchichte hinlänglich gewürdigt.

Weiße erklärt eine Verſchmelzung des Tragiſchen und Komi-

ſchen für möglich, ſieht aber in ihr doch nur eine Vermiſchung beider Elemente, die Aufnahme ernſter Scenen und Charaktere in die Komödie und komiſcher in die Tragödie. Dies findet allerdings ſtatt, begründet aber keine neue Gattung; auch in Romeo und Julie und im Hamlet ſind komiſche Partien, ebenſo in den ſpaniſchen Stücken. Lope de Vega ſagt ausdrücklich in ſeinem Gedicht über die Kunſt des Dramas, daß die Natur ſelbſt dieſe ergötzliche Mannichfaltigkeit lehre und daß das Leben dem Wechſel des Ernſtes und Scherzes einen Theil ſeiner Reize verdanke. Leſſing hat hierüber in der Hamburger Dramaturgie mit gewohnter Entſcheidungskraft geſprochen. „In der Natur", ſagt er, „iſt alles verbunden, alles durchkreuzt ſich, alles wechſelt und geht ineinander über. Aber nach dieſer unendlichen Mannichfaltigkeit iſt ſie nur ein Schauſpiel für einen unendlichen Geiſt. Wenn endliche Geiſter an ſeinem Genuſſe Antheil nehmen ſollen, müſſen ſie vermögen Einzelnes abgeſondert für ſich zu betrachten, und gerade dieſe klare Hervorhebung und Veranſchaulichung des Einzelnen, daß wir nur dieſes, aber dieſes auch voll und ganz erblicken, iſt das Werk der Kunſt. Sind wir Zeuge einer wichtigen und rührenden Begebenheit, ſo ſehen wir von dem ab was ſich Unwichtiges oder Störendes außerhalb derſelben ereignet. Nur wenn jene Begebenheit ſelbſt in ihrem Fortgang alle Schattirungen des Intereſſes annimmt und eine nicht blos auf die andere folgt, ſondern nothwendig aus der andern entſpringt, wenn der Ernſt das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt ſo unmittelbar erzeugt daß uns die Abſtraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir auch daß die Kunſt jenen Wechſel abſpiegele." — Mit dieſer Weisheit, ſei es im klaren Kunſtbewußtſein, ſei es im inſtinctiven Takt des Genies, iſt Shakſpere verfahren.

Andere haben das bürgerliche Drama als eine beſondere Gattung angenommen, in welchem es ſich um Geld und Gut, um häusliche Miſere und allerlei moraliſche Verwickelungen, um das Einſtecken ſilberner Löffel, um lumpige Individualitäten und deren ſich Beſſernwollen, um verzeihende Hahnreis und dergleichen mehr handelt und ein Rührbrei angeſetzt wird, bei dem es uns allerdings weder tragiſch noch komiſch zu Muthe wird, ſondern wir nur mit dem Verfaſſer und den Schauſpielern Mitleid haben. Kotzebue iſt der ſchreibſelige Vertreter dieſer Richtung, die auf Kunſtwerth keinen Anſpruch machen kann. Andererſeits iſt es

für die Tragödie ganz gleichgültig ob sie in einem Bürgerhaus oder in einem Fürstenpalast sich ereignet; nicht auf die äußere, sondern auf die innere Größe, nicht auf das Kleid, sondern auf den Mann kommt es an, und angesichts der Worte Lessing's: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir's mit ihnen als mit Menschen, nicht als mit Königen," wundert es mich immer wenn Ulrici sich bemüht auf Nebenzüge aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel auf die Senatssitzung im Othello, durch die Shakspere diese Dichtung in eine höhere Sphäre rücke. Shakspere kennt nur Eine Sphäre, die der Menschheit und der Poesie. Ist die tragische Bedeutung vom zweiten Theil des Faust, der am Kaiserhof spielt, so groß als die des ersten im Gelehrtenzimmer, im Gärtchen und der Kerkerzelle Gretchen's? Hebbel's Maria Magdalena, Lessing's Emilia Galotti sind echte Tragödien, größer als der Ritterpomp Raupach'scher Hohenstaufen oder das Wortgetös Griepenkerl'schen Revolutionsspectakels. Es kommt darauf an daß das Drama eine Idee, ein allgemein gültiges Moment des Lebens und der Geistesentwickelung zur Grundlage habe, und es erhebt sich sogleich dadurch zu geschichtlicher nicht blos, sondern zu ewiger allgemein menschlicher Bedeutung.

Ulrici in seinem genialen Buch über Shakspere sieht die höhere Einheit der tragischen und komischen Kunstform in dem historischen Drama, und meint daß der große Brite als Schöpfer desselben der Aesthetik um Hunderte von Jahren vorausgeeilt sei. Er sieht in der Geschichte einen Fortschritt nach allgemeinen Zwecken und Principien, der weit über das Leben der einzelnen Subjecte hinausgeht, und will dieses epische Element durch einen Cyklus von Dramen veranschaulicht haben, die das Leben der Völker abspiegeln; er will veranschaulicht haben wie sowol einzelne Persönlichkeiten tragisch untergehen als die falschen Tendenzen ihre komische Paralyse erfahren, und so die Menschheit im Ganzen fortschreitet; er will das Recht und die Bedeutung der Individuen und zugleich die Macht und den Gang der Menschheit als Gattung in einer gleichsam potenzirten Kunst offenbart sehen.

Nun hat aber Hettner darauf aufmerksam gemacht wie die Shakspere'schen Stücke aus der römischen Geschichte, die seiner reifsten Zeit angehören, Charaktertragödien sind, und zwar jedes für sich abgeschlossen dasteht, wie dagegen in den Stücken aus der englischen Geschichte, die er selbst Historien nennt, das

epiſche Element, das Begebenheitliche, und der cykliſche Zuſammenhang vorwiegt; ſie aber gehören der werdenden ſuchenden Jugend des Dichters an. Schlegel hat ſie mit Recht ein Heldengedicht in dramatiſcher Form genannt; ſie entrollen ein wunderherrliches Bild der engliſchen Geſchichte, aber nur einige, wie Richard III., der erſte Theil von Heinrich IV., ſind zugleich in ſich völlig gerundete Dramen.

So wenig wie die bürgerliche hat die hiſtoriſche oder politiſche Tragödie oder Komödie das Recht einer beſondern Kunſtgattung. Es kommt auch hier durchaus auf die Kunſt als ſolche an, es kommt darauf an ob eine geſchichtliche Idee in einem Charakter und ſeinen Erlebniſſen tragiſch veranſchaulicht werden kann, ob die Ereigniſſe aus dieſem Charakter abgeleitet werden, er durch ſie bedingt wird, und wir haben in dieſem Falle eine Tragödie der Idee, mag der Stoff einem Geſchichts- oder Sagenbuch entlehnt ſein, mag der Held Cäſar, Coriolan, Richard, oder mag er Hamlet, Macbeth, Lear heißen. Dabei muß natürlich das hiſtoriſche Drama der Geſchichte treu ſein, ſonſt greife der Dichter nach einem andern Stoff zur Veranſchaulichung ſeiner Gedanken. So hat ſich ſchon Leſſing in der Hamburger Dramaturgie ausgeſprochen. Schiller dagegen äußerte in der Periode ſeines jugendlichen Idealismus: die Geſchichte ſei nur ein Material für ſeine Phantaſie, und müſſe ſich gefallen laſſen was ſie unter ſeinen Händen werde; aber die Abweichungen von ihrer Wahrheit haben ſich mehrfach bei ihm gerächt, und er iſt da am größten wo er ihr am nächſten kommt. Auch Goethe faßte den eigenen Mangel an Geſchichtſinn zu dem charakteriſtiſchen Wort zuſammen: „Für den Dichter iſt keine Perſon hiſtoriſch, es beliebt ihm ſeine ſittliche Welt darzuſtellen, und er erweiſt zu dieſem Zweck gewiſſen Perſonen aus der Geſchichte die Ehre ihren Namen ſeinen Geſchöpfen zu leihen.“ Allein der Dichter trübt ſelbſt den reinen Eindruck ſeines Werkes, wenn er die Schilderung ſeines Helden in Widerſpruch ſetzt mit dem was wir aus der hiſtoriſchen Ueberlieferung wiſſen; er chokirt uns dann und ruft kritiſche Zweifel wach wo wir genießen ſollten, und das iſt der eigenthümliche Vorzug der hiſtoriſchen Kunſt daß ſie das allgemein Menſchliche und ideal Nothwendige zugleich als eine Thatſache der Erfahrung hinſtellt. „Es ſind nicht Schatten die der Wahn erzeugte, ich fühl' es ſie ſind ewig, denn ſie ſind!“ heißt es im Taſſo mit Recht von den Gebilden der künſtleriſchen Phantaſie; aber ſie erwecken einen

Verdacht gegen ihre Realität, wenn die bekannte Wirklichkeit von ihnen verlassen wird. Der Dichter ergreift die historische Idee und macht sie zur Seele seines Werkes. Jene wäre nicht was sie ist, wenn sie nicht durch Begebenheiten und Charaktere in der Wirklichkeit schon einen Ausdruck gefunden hätte; diese ihre Verwirklichung erfaßt der Dichter, und weiß sie mit der Treue für das Wesentliche, für das was eben die Idee ausdrückt, so darzustellen daß dies Wesentliche ungestört und ungetrübt von Zufälligkeiten in sein eigenes Ideal erhöht zu einer abgerundeten und vollgenügenden Erscheinung kommt. In ähnlichem Sinne hat sich Melchior Meyr dahin ausgesprochen daß die Dichtkunst sich der Geschichte bemeistern, nicht sie meistern müsse, daß es gelte die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden und zu entbinden, und eine vergangene Zeit getreu zu spiegeln, während die innere ewige Bedeutung einer That, eines Helden offenbart werde. So spricht die Geschichte ihre eigenen Lehren aus, und diese sind allgemein menschliche Wahrheiten, und wir erfahren nicht blos daß solche Ursachen der Natur der Sache nach solche Wirkungen haben müssen, sondern auch daß sie dieselben wirklich gehabt haben. Der Charakter des Helden, die Handlung durch welche er sein Geschick bestimmt, die großen Wendepunkte seiner Bahn, sein Ausgang muß historisch treu dargestellt sein; entfernter Liegendes kann der Dichter zusammenziehen, Lücken ausfüllen, und die Schlagworte erfinden, durch welche Grundstimmungen erschlossen und ganze Gedankengeschlechter auf einmal geboren, Geisteseigenthümlichkeiten, die sich im jahrelangen Verlauf des Lebens entwickeln, auf einmal kund gethan werden. — Allerdings gibt es geschichtliche Dramen die in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie stehen, wie Heinrich IV., aber das Geschichtliche macht es nicht aus, denn andere, wie Coriolan, Cäsar, Richard III., Wallenstein, Egmont sind durchaus vollwichtige echte Tragödien, und Gutzkow's Zopf und Schwert hat den Weg zum historischen Lustspiel gebahnt.

Einen Vortheil hat allerdings der Dramatiker der Geschichte; Jean Paul hat ihn angedeutet: Ein historisch bekannter Charakter, zum Beispiel Sokrates, Cäsar, tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen. Hier erschafft schon ein Mensch Begeisterung oder Erwartung, welche im Erdichtungsfalle erst ihn selbst schaffen mußten. Eduard Devrient fand ein Gleiches für den Schauspieler, als er das oberammergauer Passionsspiel

ſah, das er ſo ſchön geſchildert hat. Er hält es nach dieſer Erfahrung für viel leichter die allbekannten großen heiligen Perſönlichkeiten auf der Bühne zur lebendigen Wirkung zu bringen, als unbekannte tugendhafte gottbegeiſterte Menſchen, von deren Größe und Seelenadel der Schauſpieler ſein Publikum in jedem Moment erſt überzeugen muß. Die heiligen Geſtalten ſieht das Volk ſchon mit beſtimmter Ueberzeugung von ihnen an, man fordert keine neue Ueberzeugung von der Darſtellung, ſondern nur die ſinnlich lebendige Erſcheinung, auf die man den eigenen Glauben daran übertragen kann. Der ſinnige Kenner der dramatiſchen Poeſie und Darſtellung macht dabei auf den Unterſchied der Volks- und Kunſtbühne aufmerkſam, und ich erinnere die geneigten Leſer an meine Erörterung über Volks- und Kunſtpoeſie. Die geſchloſſene Kunſtbühne möge die fein entwickelte, ſeelenmalende Charaktertragödie aufführen; aber unter freiem Himmel, auf einer Bühne die auch Maſſenentwickelung geſtattet, könnte die begabte Jugend aus dem Volk die großen Thaten der heiligen und politiſchen Geſchichte, die ſelbſt mehr im Frescoſtyl vom Dichter entworfen wären, mit der der Geſchichte allein genügenden epiſchen Geſtaltenfülle darſtellen. Der Antheil der Maſſen würde dabei, glaub' ich, am beſten durch im Oratoriumſtil gehaltene Chöre geſangsweiſe ausgedrückt.

Aus dem Weſen der Geſchichte und der Treue für daſſelbe ergeben ſich von Seiten des Stoffes auch einige Modificationen der poetiſchen Form im Drama. Braucht der Dichter das Intereſſe, das der Stoff ſchon mit ſich bringt, für denſelben nicht erſt zu erwecken, ſo hat dafür die Handlung einen Verlauf der ſich nicht leicht und nicht ſo oft dem kunſtgerechten Gang im Aufbau des Ganzen durch Verwickelung und Löſung fügt, und die Größe der Thatſachen, der patriotiſche Antheil den das Volk an ihnen nimmt, müſſen ihrerſeits mitwirken um ſtofflich zu erſetzen was dem Werk etwa an der Strenge der formalen Vollendung mangelt. Der gebotene Realismus des Ganzen wird auch auf die Diction Einfluß haben, ſtatt des kühnen Fluges freiſchaffender Phantaſie oder ſelbſtändiger Reize von Klang und Bild wollen wir den Hauch der Zeit im Tone der Sprache vernehmen, auch hier einen Anſchluß an das wirkliche Leben ſehen, was freilich nicht ausſchließt daß mit dem Charakter und der Handlung auch der Rhythmus ſich hebt, und den großen Momenten der Dichter auch durch große Worte gerecht wird. Ferner

verflicht die Geſchichte den Menſchen in die Entwickelung des Ganzen und der Dichter kann ihn und ſein Geſchick darum nicht iſolirt darſtellen. Die hiſtoriſchen Ideen ſind ſolche die im Zuſammenwirken aller ausgeführt werden und das Loos von Millionen beſtimmen. Die Schilderung der bedingenden Verhältniſſe, der mitthätigen Kräfte, der weitgreifenden Erfolge gibt dem geſchichtlichen Drama einen größern Hintergrund, eine breitere Grundlage. Und wiewol ich entſchieden leugnen muß daß eine andere Moral für die öffentlichen als für die privaten Verhältniſſe zuläſſig ſei, wiewol es ſo wenig in der Sittlichkeit wie in der Mathematik einen beſondern Weg für die Könige gibt, ſo legt doch ſeine Stellung dem Menſchen Pflichten auf und darf andererſeits für eine Milderung ſeiner Schuld angerufen werden. Wer für das Wohl des Volkes zu wachen hat dem iſt in ſtürmiſcher Zeit die gutmüthige Schwäche, welche bei einem Privatmann unſchädlich, vielleicht humoriſtiſch wirken würde, eine verderblichere Eigenſchaft als Gewaltſamkeit, und Shakſpere hat in Heinrich VI. gezeigt wie durch jene der Staat in Verwirrung geräth, während die rechtzeitige Anwendung ſchneidender Mittel ſich rechtfertigt, wenn die gegen Wenige geübte, an ſich nicht unrechtmäßige Härte Viele rettet. Wir tröſten uns über den Fall des Opfers, wenn wir ſehen daß es der Menſchheit zum Heile gereicht.

Für die poetiſche Form folgt aus dem Geſagten zweierlei. Einmal ein mehr epiſcher Stil um der Breite der geſchichtlichen Verhältniſſe, um den Bedingungen der Ereigniſſe und den Folgen der Thaten gerecht zu werden, während das Drama welches vorzugsweiſe das individuelle Seelenleben nach ſeinen Stimmungen oder Leidenſchaften offenbart, einen lyriſchen Ton vorwalten läßt. Man vergleiche den Taſſo oder Fauſt mit dem Götz oder Wallenſtein, Romeo oder Othello mit Shakſpere's hiſtoriſchen Stücken; dort die Poeſie des Gefühls in concentrirter Innerlichkeit, in intenſiver Gewalt, hier die anſchauliche Entfaltung einer Weltlage und eine Fülle von mehr oder minder ſelbſtändigen Geſtalten. Sodann knüpft die Geſchichte Ring an Ring, der Abſchluß einer Handlung iſt zugleich der Keim neuer Vorgänge, und oft fällt von dem nachfolgenden Zuſtande erſt das rechte Licht auf das vorhergehende Wollen und Wirken. Dies wird den Dichter reizen mit den Trilogien der Alten dadurch zu wetteifern daß er in einem Cyklus miteinander verketteter Werke dieſen weitgreifenden Zuſammenhang

von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft offenbart. Auch dadurch erſcheint wie im Epos nicht ſowol der Einzelne, denn das Volk als der Held des Ganzen, und wenn irgend etwas, ſo bieten Shakſpere's Dramen der engliſchen Geſchichte einen Erſatz für das Volksepos. Endlich wie das Leben Schmerz und Freude miſcht und den Einen durch das erniedrigt was den Andern erhöht, ſo wird auch die hiſtoriſche Poeſie die komiſche Paralyſe verkehrter menſchlicher Anſchläge und den tragiſchen Untergang der den geſchichtlichen und ſittlichen Ideen widerſtrebenden Mächte nebeneinander ſtellen oder miteinander verflechten können. Und indem durch alle Kämpfe und Leiden der Einzelnen das Volk als Ganzes ſich erhält, läutert und voranſchreitet, ſo gibt dies wieder in und nach der dramatiſchen Spannung und Erregung der beſondern Gefühle die ruhige Gemüthserhebung epiſcher Poeſie, oder die Stimmung des Verſöhnungsdramas, welches die Gegenſätze in den ernſten Conflict führt, am Ende aber harmoniſirt.

Das Richtige über dieſe dritte Art dramatiſcher Poeſie hat Hegel in ſeiner Aeſthetik angedeutet, wiewol auch er den Gedanken weder feſthält noch durchführt, vielmehr ſelbſt die vermittelnde Weiſe derſelben für unbedeutender als die Pole des Trauer- und Luſtſpiels erklärt, und in die Proſa der Diderot-Iffland'ſchen Familienſtücke als ein Beiſpiel jener Dichtungsart ſich verirrt. Hegel findet nämlich die Vermittelung der Gegenſätze nicht ſowol in dem Nebeneinander und Umſchlagen derſelben, ſondern in ihrer wechſelſeitigen Ausgleichung. Die Subjectivität, ſtatt in komiſcher Verkehrtheit zu handeln, erfüllt ſich mit dem Ernſt gediegener Verhältniſſe, während ſich die tragiſche Feſtigkeit des Wollens und die Tiefe der Colliſionen in ſo weit erweicht und ebnet, daß es zu einer Ausſöhnung der Intereſſen und harmoniſchen Einigung der Zwecke und Charaktere kommen kann.

Der geſchichtliche Held, der eine neue Idee ergreift, mit dem Widerſtand und Misverſtand der Welt in Kampf kommt, dieſe beſiegt und ſeine Zwecke durchführt, wie Columbus, oder der Shakſpere'ſche Heinrich V., der die Heiterkeit und den Genuß des Lebens mit dem Ernſt ſeiner Zwecke zu verbinden und mit freudigem Schritt ein hohes Ziel zu erreichen verſteht, das ſind dramatiſche Geſtalten, aber ſie ſind ebenſo wenig tragiſch als komiſch. Ein Gleiches gilt von jeder edeln Natur welche in ſittliche Conflicte geräth und dieſelben überwindet, oder welche die Verirrungen in

die sie gekommen, sich sofort zur sittlichen Läuterung dienen läßt. Die Kunst kann gerade darin das Walten der Vorsehung offenbaren, daß allen Unterschieden von Interessen und Leidenschaften zum Trotz eine einklangvolle Wirklichkeit durch das menschliche Handeln zu Stande kommt, und daß dies die Persönlichkeiten dazu erzieht sich mit dem Schicksal einstimmig zu machen, damit auch das Resultat der That mit der Tendenz ihres Willens zusammentreffe und sie die Frucht ihrer Saaten genießen.

Herrscht in der Tragödie die Nothwendigkeit, in der Komödie die Willkür und der Zufall, so ist das Drama im engern Sinn ganz eigentlich die Dichtung der Freiheit. Dort folgt der Charakter seiner innern Natur oder dem Drang seiner Leidenschaft, ohne daß er in der Allgemeinheit seines betrachtenden Selbstbewußtseins sich über die Einseitigkeiten erhübe. Romeo ist für Lorenzo's Reflexionen unzugänglich, und Antigone denkt nicht daran wie es möglich werden könnte dem Gesetz der Pietät zu genügen ohne das des Staats zu verletzen. Oder die Charaktere lassen das Spiel ihrer Launen und die Eingebungen des Augenblicks ebenso blindlings walten, um dann in der komischen Paralyse derselben uns zu belustigen. Hier im Schauspiel erhebt sich die Individualität zu jener Selbstmacht des ganzen Geistes, in welcher der Mensch auch mit dem Bewußtsein daß er anders handeln könne seine Zwecke verfolgt, in welcher er sich als den Herrn seiner einzelnen Gedanken, Gemüthsrichtungen und Entschlüsse erkennt, in welcher er seine Subjectivität durch eigene Wahl mit den objectiven Gesetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Die wahre Freiheit ist ein Gut das stets errungen werden muß, das nur als That der Selbstbefreiung unser eigen wird; das Drama ist die Darstellung dieses ihres Werdens im Kampf und der Entwickelung ihrer einzelnen Momente. Je völliger die Menschheit sich von der Stufe der Natur oder des Naturells zu der des Charakters oder der selbstbewußt sittlichen Lebensführung erhebt, desto mehr wird sie gerade in dem *Schauspiel der Versöhnung oder der Freiheit* die angemessenste und befriedigendste Kunstform haben.

Schon das Drama der Indier — ich nenne nur die Sakontala — liebt nach ernsten Verwickelungen einen heitern Ausgang. Auch die Griechen dichteten Dramen in welchen die Individuen nicht aufgeopfert, sondern erhalten werden; aber es ist allerdings sehr ungenügend und unbeholfen, wenn ein von außen hereinwir-

kender Gott, Deus ex machina, den Knoten zerhaut oder löſt, wie im Philoktet des Sophokles, in der Iphigenie des Euripides. In Aeſchylos' Eumeniden wird der Seelenkampf Oreſt's durch den Streit der Erinnyen und Apollon's objectivirt, und die Verſöhnung des Selbſtbewußtſeins durch den Spruch der Pallas Athene veranſchaulicht. Auch der Prometheus war als ſolch ein Verſöhnungsdrama angelegt; nach aller Spannung der Gegenſätze ſollte der Titan in der Anerkennung des göttlichen Willens ſeinen Trotz brechen und ſeinen Frieden finden; je gewaltiger jener geweſen war, deſto gründlicher und wirkſamer mußte dieſer das Gemüth beruhigen und zu gottinniger Freude ſtimmen.

Von Calderon's Dramen nenne ich hier nur das eine, in welchem wir die Individualität des Dichters am reinſten genießen, die Tiefe ſeiner Weltanſchauung, den Reiz der Begebenheiten und den Glanz der Sprache, ohne daß ein uns fremder gewordenes Motiv die unmittelbare Luſt der Betrachtung ſtörte, ich meine „das Leben ein Traum". Wie der Menſch den Willen des Schickſals nicht zu brechen vermag, ſondern durch ſeine widerſtrebenden Plane nur beſchleunigt, wie er aber durch Erfahrung gereift und geläutert ſeine innere Natur beſonnen und harmoniſch entwickeln und ſo die Conflicte löſen lernt, ſtatt in eigenrichtiger Starrheit zu verharren und den Kopf einzurennen, und wie die Erhebung der reinen Natur zu ihrer Wahrheit gleich dem Erwachen aus einem verworrenen Traum erſcheint, das alles, was weder tragiſch, noch komiſch iſt, wiewol es bald an das eine, bald an das andere anſtreift, hat der Dichter in der Wechſelwirkung der Charaktere und dem dadurch erfolgenden Spiel der Begebenheiten leicht und anmuthig und doch voll Ernſt und Würde dargeſtellt.

Shakſpere hat außer den drei Werken, die der Verherrlichung ſeines heroiſchen Lieblings, Heinrich's V., gewidmet ſind, den Kaufmann von Venedig, Maß für Maß und Cymbeline gedichtet. Die Spannung der Charaktere und Verhältniſſe geht hier bis an die Grenze des Tragiſchen, aber der Dichter hat von Anfang an doch einen heitern Grundton angeſchlagen; er will ja zeigen wie nicht das ſtrenge Recht, ſondern Liebe und Gnade unſers Lebens Princip ſei; durch die Freiheit des harmoniſchen Gemüths herrlicher Frauen, wie Porzia, Iſabella, Imogen, leitet er die Befreiung aus der verſtrickenden Gewalt der Gegenſätze ein, und alle Diſſonanzen verklingen in einem lieblichen Friedensaccord.

Von Leſſing's Dichtungen gehört der Nathan in den Kreis der hier zu betrachtenden Dramen, auch wieder nicht ein Nebenwerk, ſondern gerade das Hauptwerk, das Teſtament des edeln Mannes für ſeine Nation, die ſchönſte Frucht der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, das Drama der Humanität, das angeſichts des ewigen Wunders der Naturordnung die ſie durchbrechen ſollenden vereinzelten Wunder leugnet, aber im Getriebe der menſchlichen Handlungen, wie ſie von verſchiedenen Standpunkten aus verſchiedene Zwecke verfolgen, einander kreuzen und doch in Einem Ziel zuſammentreffen, der Wunder größtes, eine Vorſehung als die Macht der Geſchichte der Menſchheit wie jedes Einzelnen offenbart. Leſſing hat zugleich durch die ruhige Milde der Geſinnung einen Hauch des Friedens und der Verklärung über das Ganze ergoſſen, der unmittelbar aus dem Herzen ſtammt, den kein Druck- und Pumpwerk der Kritik und des einſichtig berechnenden Verſtandes möglich machen kann, und der das beſcheidene Wort des trefflichen Mannes widerlegt, in welchem er bekannte kein Dichter zu ſein. Nur ein Zeichen knüpft das Werk an die Polemik Leſſing's, welche der Zelotismus Götze's veranlaßt hatte: während der Jude, der Mohammedaner und der Chriſt ſich in der Liebe, in der Rettung Recha's vereinigen und die verſchiedenen Perſonen ſich als Glieder Einer Familie erkennen, wird der ſtarre, verfolgungsſüchtige Dienſt des Buchſtabens und Dogmas nur durch den Patriarchen auf chriſtlicher Seite vertreten, während da doch der ſeine Lehre mit dem Schwert ausbreitende Fanatismus des Islam und das zähe mumienhafte Judenthum keine geringern Schattenſeiten neben der Humanität Saladin's und Nathan's ſind, und folgerichtig ebenfalls zur Sprache kommen müßten. Und wenn Leſſing für den rechten Ring auf den Beweis des Geiſtes und der Kraft hinweiſt, ſo hat dieſen die Geſchichte ſiegreich für das Chriſtenthum geführt, das ſeine Bekenner ſittlich wiedergebiert, das ſie dauernd zu den Trägern der Cultur gemacht und in allen Zweigen der Kunſt und Wiſſenſchaft eine neue Blüte hervorgerufen hat. Daß ein Werk wie Nathan innerhalb des Chriſtenthums entſtand, zeugt entſcheidend für daſſelbe.

Auch Schiller's Schwanengeſang, der Tell, iſt ein ſolches Schauſpiel, freilich mit einem epiſchen Grundton, indem der Held in Uebereinſtimmung mit ſeinem Volke ſiegt; es verherrlicht die Macht der Natur, die im rechten Augenblick das Rechte ergreift,

und eröffnet uns aus dem engen Alpenthal eine Durchsicht in den weitoffenen Raum der Weltgeschichte und in die Wandlung der Zeiten beim glücklichen Hervortreten des freien Bürgerthums.

Von Goethe's Dichtungen gehören zwei hierher, deren eine das Gepräge der reinsten Kunstform trägt, die andere am reichsten an Gehalt ist und für das poetische Tagebuch seines ganzen Lebens, für ein weltliches Evangelium gelten kann, also gerade seine beiden herrlichsten Werke auf dramatischem Gebiet, die Iphigenie und der Faust.

Der Mittelpunkt der Iphigenie ist die still erlösende, harmonisirende Macht eines weiblichen Gemüths, das durch die Reinheit der Seele und durch die Klarheit des nie überwogenden Selbstbewußtseins allen Irrsinn heilt und alle Schuld versöhnt. Goethe ist selbst der Orestes, der in Zweifeln und innern Leiden nach dem Lichte ringt, und Iphigenie wie alle seine Werke ein Symbol seiner innern Erfahrungen, hier in der Liebe zu Frau von Stein und in der Anschauung des Alterthums unter dem blauen Himmel Italiens. Schon in der Expositionsscene sagte Arkas, daß von Iphigeniens Wesen herab auf Tausende ein Balsam träufelt, daß sie die blutigen Opfer am Altar Dianens eingestellt, daß sie des Königs trüben Sinn erheitert, der nun sich auch zur Milde gewandt und dem Volk des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert habe. Als Thoas, da er sie nicht die Seine nennen kann, unmuthvoll der alten Härte sich wieder zuwenden will, da ruft sie die Stimme der Menschlichkeit in seinem Innern wach, und nicht das Wort einer herzutretenden Gottheit wie bei Euripides, sondern die Kraft der Wahrheit und der Liebe in Iphigeniens Rede besänftigt den König, daß er sie ziehen lasse. Anfangs in der Nacht seines Wahnsinns weiß Orest sie nicht zu erkennen, dann stellt ihm der Schmerz seiner Seele, der überall das Dunkelste hervorsucht, das unerhörte Schreckniß dar, wie jetzt die alten Greuel des Vaterhauses dadurch tragisch endeten, daß er, der letzte kinderlose Sohn, von der liebevollen, zur That gezwungenen Schwester geopfert werde; aber bereits unter dem wohlthätigen Einfluß von Iphigeniens Wesen, der wie ein magnetischer Strom ihn umgibt, ist es ihm als ob er den Becher Lethes trinke, und seiner selbst noch nicht mächtig, erblickt er ein Bild von dem aufdämmernden Frieden seiner Seele durch die Vision des Jenseits, wo die Ahnen alle, im Leben vom Haß zerfleischt, nun liebend vereinigt sind, wo was hienieden misklingt

in ewigen Harmonien tönt, und wie er die Schweſter, wie er den Freund auch unter den Abgeſchiedenen zu ſehen meint, da genügt ein Wort der Lebenden, daß auch er ſich lebend erkenne, daß er neugeboren nach Freuden und großen Thaten jage.

Seither hatte im Hauſe des Tantalos ſich Verbrechen an Verbrechen gereiht, um das eine zu rächen war das andere begangen worden; ſehen wir ab von Pelops, von Atreus und Thyeſt, bei deren Greuel die Sonne ſich verhüllt hatte, ſo war durch Agamemnon um der Kriegsehre und um des Heervolks willen durch das Opfer Iphigeniens am Geiſte der Familie gefrevelt worden, und wegen der hinweggenommenen Tochter dem Gemahl grollend war Klytämneſtra den Lockungen Aegiſth's verfallen und hatte dem Heimkehrenden das Todesnetz ums Haupt geworfen; ſo hatte um das Blut des Vaters zu ſühnen Oreſt den Mordſtahl auf die eigene Mutter, die Gattenmörderin, gezückt. Und Iphigenie hatte in frommer Ergebung gehofft, darum ſei ſie dem Vaterland entrückt worden daß ſie einſt mit reiner Hand und mit reinem Herzen die ſchwerbefleckte Wohnung entſühnen werde; da ſagt ihr Pylades den Orakelſpruch Apollon's, der für Oreſt Hülfe verheißen habe, wenn das Götterbild Diana's, deſſen Prieſterin Iphigenie geworden, von ihm nach Griechenland geführt werde; er gibt ihr ein liſtig Wort an, wie ſie zu geheimnißvoller Weihe mit dem Bild nach dem Meere wandeln und dort mit ihm auf das Schiff der Ihrigen kommen ſoll. Hier droht das alte Verhängniß auch ſie zu erfaſſen, hier ſcheint die Rettung des Bruders nur durch ein Unrecht gegen den königlichen Freund möglich, hier ſcheint es abermals unmöglich im Widerſtreit der Pflichten das Herz rein zu bewahren, hier iſt der Mittelpunkt und die Peripetie des Gedichts. Und Iphigenie ruft ein Weh über die Lüge, welche die Bruſt nimmer befreit; ſie betet zu den Göttern:

Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele!

Und ſo vertraut ſie der Macht der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, und ſo geſteht ſie dem König den ganzen Anſchlag und löſt ihr Gemüth von der Gefahr des Verraths, und wie infolge ihrer reinen milden Rede Thoas ſie entlaſſen will, aber über das Bild der Göttin, das er nicht hingeben kann, dennoch der Streit nothwendig erſcheint, da beweiſt Oreſtes die ihm gewordene Klarheit

durch seine Worte, die den innersten Sinn der Dichtung wunderschön erschließen.

Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.

So lautete das Orakel; sie hatten es von Apollon's Schwester ausgelegt, jetzt sehen sie daß die Schwester Oreſt's gemeint ist; von ihr berührt war er bereits geheilt; gleich einem Heiligenbilde, daran das Geschick der Stadt geknüpft ist, war sie hinweggenommen und zum Segen der Ihren rein bewahrt worden; da alles verloren schien, gibt sie alles wieder. Oreſt sagt:

Laß deine Seele sich zum Frieden wenden,
O König! hindre nicht daß sie die Weihe
Des väterlichen Hauses nun vollbringe,
Mich der entsühnten Halle wiedergebe,
Mir auf das Haupt die alte Krone drücke!
Vergilt den Segen den sie dir gebracht,
Und laß des nähern Rechtes mich genießen.
Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edeln Manne wird belohnt.

Und dann schlingt noch zum Schluß Iphigenie ein Band der Liebe, der Gastfreundschaft um sie alle, und in einem schmerzlich herzlichen Lebewohl löst jede Dissonanz sich auf.

Goethe brachte die christliche Idee der Gnade, der Versöhnung des Gemüths in der reinen sittlichen Gesinnung der Liebe zur antiken Mythe heran, die alte Mythe selbst fand durch ihn ihre innerste Deutung, ihre verklärende Lösung; das Schicksal ist in das Gemüth des Menschen gelegt und zur wohlwollenden Vorsehung geworden; als Triumphgesang der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit tönt dieses Preis- und Ehrenlied der Weiblichkeit in der innigsten Verschmelzung helleniſcher und deutscher Kunstweise.

Faust ist das hohe Lied der Befreiung für den Mann, im Kampf der Gegenwart die Siegeshymne für die Zukunft. Das Problem welches schon in der Reformationszeit die Gemüther bewegen mußte, ob es möglich sei dem Geist persönlicher Selbständigkeit zu huldigen ohne aus der Liebe Gottes zu fallen, die Bande der äußern Autorität zu brechen ohne dem haltlosesten

Taumel preisgegeben zu werden, — es war in Goethe's Jugendzeit unter dem Rufe nach Originalität und Natur im Sturm einer revolutionären Weltepoche wieder aufgetaucht und der Dichter arbeitete sich selbst im Faust zu der Antwort empor. Dem Menschen kann ein Ganzes gelingen, er kann Weisheit und Genuß vermählen, aus allem Irren zur Wahrheit, aus aller Schuld zur Versöhnung gelangen; er kann frei sein ohne den Bund mit Gott aufzuheben, und unter der Leitung der Vorsehung ist er in seinem dunkeln Drange des rechten Weges sich bewußt. Schon der Prolog im Himmel veranschaulicht die Stellung des Bösen zur göttlichen Weltordnung. Selbstbestimmung ist die Gottesehre des Menschen, Gott als der freie kann seinem eigenen Wesen nach völlig nur in freien Geistern offenbar werden und gibt diesen deshalb die Möglichkeit in ihrem Willen sich von seinem Gesetz abzuwenden, denn das Gute, das Sittliche ist selbstbewußte That, ist Ueberwindung des Gegensatzes, und so will Gott die Möglichkeit des Bösen um des Guten willen, damit der Mensch die wahre Freiheit gewinne. Aber das Böse besteht nur im falschen Streben und in der Verkehrung des Willens, es besteht als verzehrendes Feuer im Subject, die Wirklichkeit der Objectivität gewährt Gott ihm nie, denn das Werk der bösen Gesinnung muß immer dem allgemeinen Weltplan zum besten dienen, wie der Verrath des Judas für ihn eine Sünde war, aber im Opfertod Christi die Erlösung vermittelte.

Wir finden im Faust eine Natur die der Dinge äußerstes Ende verknüpfen will, vom Himmel die höchsten Sterne, von der Erde die schönste Lust fordernd. Seine Subjectivität ringt nach Vermählung mit dem objectiven Sein; die Buchgelehrsamkeit hat ihm nicht genügt, so ergibt er sich der Magie, unmittelbar das Ganze der Welt zu schauen und sie zu seines Geistes Dienste zu zwingen. Aber die Anschauung des Ganzen welche die Forschung im Einzelnen verschmäht, ist nur ein Rausch der Entzückung, und in seinem Eifer wirft Faust sich ins Gegentheil: er will sich nun völlig hingeben an die Natur, im Selbstmord seine Persönlichkeit opfern, um sich mit ihr innigst zu vermählen. Da weckt der Klang der Osterlieder die Erinnerung daß er einst im Glauben die angestrebte Versöhnung genossen, und dies ermuthigt ihn ihr weiter von neuem auf Erden nachzutrachten. Aber die zwei Seelen die in jeder Brust wohnen, das Streben nach dem Unendlichen und Idealen und der realistische Verstand, der Sinn der Endlichkeit,

der losgelöst von jenem egoistisch und böse wird, sie trennen sich, und der letztere tritt als Mephistopheles zu ihm heran.

Der Herr hat dem verneinenden Geist erlaubt es zu versuchen ob er den Faust von seinem Urquell abziehen könne, und hat in dieser Wette Faust's endliche Rettung behauptet. Faust's Bund mit Mephistopheles hat zwei Seiten. Sagt jener zum Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön!" dann hat sein Streben ein Ziel erreicht, dann ist sein Leben vollbracht, dann sei seine Todesstunde. In dieser aber wird es sich erst entscheiden ob er dem Teufel verfallen ist oder zum Himmel emporsteigt, je nachdem das Ziel jenes Strebens ein edles oder ein gemeines und schlechtes war. Findet Mephistopheles ihn in der Hölle, so wird Faust dessen Diener sein müssen, wie hier Mephistopheles sich ihm untergibt in der Absicht ihn so tief ins Böse zu verstricken daß kein Heil für ihn bleibe. Die Ausleger haben dies übersehen, sie meinen Faust verschreibe sich dem Teufel unbedingt und Goethe habe den Vertrag später fallen lassen; allein derselbe ist an eine Bedingung geknüpft und der ganze Verlauf des Gedichts löst die Frage, ob sie sich drüben wiederfinden, in der Art daß Gott Recht behält.

Faust's ideales Streben verwechselt die Freiheit mit der Schrankenlosigkeit, und in Gesetz und Ordnung sieht er nur die Grenze der Selbstthätigkeit, nicht deren eigene Macht und Erfüllung; er fürchtet den Verlust seiner Freiheit, wenn er irgendwo beharre, statt sie in der Selbstbestimmung zu erkennen, die damit sogleich Selbstbeschränkung ist, um sich eben nicht im Unbestimmten zu verlieren, sondern etwas zu sein. Mephistopheles' erster Versuch mislingt; das wilde Leben in Auerbach's Keller ist dem Denker unbehaglich. Nun sieht er Gretchen; aber statt daß er hier dem Sinnengenuß verfällt, weckt ihr reines Gemüth die Seelenliebe in seiner Brust, und in der Liebe findet er jetzt auch den Schlüssel zu einer reichern Erkenntniß Gottes und der Welt, indem er inne wird wie wir in der Hingabe der Liebe unser Selbst bewahren oder doppelt gewinnen; er fühlt Gott in sich und sich in Gott, und sieht darum auch in Fels und Busch seine Brüder, da Ein göttlicher Lebensgrund Alles trägt. Nur zur sittlichen Wiedergeburt führt ihn die Liebe jetzt noch nicht, vielmehr sieht er immer noch die Freiheit in der Schrankenlosigkeit und verläßt die Geliebte, die durch Reue und Buße sich läutert und rettet.

Schiller hat richtig bemerkt daß Faust jetzt aus den Privat-

kreiſen auf die Bühne des öffentlichen Lebens treten muß; ich glaube er ſoll jetzt durch ſein Wirken für die Menſchheit das gut zu machen ſuchen was er an einzelnen Menſchen verbrochen hat. Leider hat aber Goethe ihn nicht geſchildert wie er aus tiefſtem Seelenſchmerz über das Geſchehene ſich zu dieſem Entſchluß durchkämpft, ſondern Elfen ſingen ihn in Schlummerruh, und von außen kommt ihm die Mahnung:

Säume nicht dich zu erdreiſten,
Wenn die Menge zaudernd ſchweift:
Alles kann der Edle leiſten,
Der verſteht und raſch ergreift!

Auch kommt er zunächſt nur an den Hof zu Feſt und Spiel. Was aber für die Andern nur ein Reiz der Unterhaltung ſein ſollte, die Beſchwörung der Helena, das wird ihm zum ſchönſten Lebensernſt. Ihn entzückt der Anblick der claſſiſchen Schönheit, und diesmal geht er nach dem erſten poetiſchen Reiz ein in das Beſondere; nachdem er zu den Müttern, in die innerſte Tiefe des Geiſtes hinabgeſtiegen um die ewige Idee zu erblicken, geht er nun in der claſſiſchen Walpurgisnacht den Weg zur Helena hin. Ihre Vermählung mit ihm ſymboliſirt die Verſchmelzung des griechiſchen und germaniſchen Geiſtes, aber im Bunde mit der Schönheit und Kunſt findet er jetzt die ſittliche Wiedergeburt durch die Erkenntniß des Maßes und der klaren zweckmäßigen Beſtimmtheit auch im Handeln. Das zielloſe Spiel der Meereswogen, das ihm ſonſt ein Höchſtes, ein Bild ſeiner ſelbſt geweſen wäre, wird ihm nun ein Greuel, er will nun ein beſtimmtes Wirken für einen großen Zweck, und ſieht darin jetzt nicht mehr den Verluſt, ſondern die Erfüllung ſeiner Freiheit.

Goethe ſagt auch im Wilhelm Meiſter: „Der Menſch iſt nicht eher glücklich, als bis ſein unbedingtes Streben ſich ſelbſt ſeine Begrenzung beſtimmt.“ Alle die aber welche die Bedeutung des praktiſchen Berufes verkennen, dem Fauſt ſich zuwendet, ſind von vornehmen Vorurtheilen geblendet, daß ſie den hohen Werth der Arbeit nicht ſo wie der Dichter verſtehen. Und es iſt nicht irdiſcher Beſitz als ſolcher den Fauſt anſtrebt, er will dem Meer einen Boden abgewinnen um auf freiem Grund mit freiem Volk zu ſtehen, und indem er in ſich den Begründer eines thätigen glücklichen Nationallebens erblickt, der für Aeonen gewirkt habe, iſt nun der Augenblick des Genuſſes da, wo er ſagen kann: Es iſt

vollbracht! Sein Streben hat ſein Ziel gefunden, ſein Lebenszweck iſt erreicht, dem Vertrage gemäß und nach der Natur der Sache ſelbſt ſtirbt er. Aber hat Mephiſtopheles ihn zu ſich herabgezogen? Im Gegentheil, das Poſitive im Geiſte Fauſt's hat ſich ſtets mehr Macht über das Negative angeeignet, der Herr hat die Wette gewonnen, und der Epilog im Himmel beſiegelt dieſe freudige Löſung. Das Lied des Lebens haben wir vernommen, wir haben geſehen wie Schmerz und Liebe die Erzieher der Menſchen ſind, wie alle Misklänge zur Harmonie werden und alles zum Heile führt, indem die göttliche Gnade theilnehmend uns zu ſich erhebt, wenn wir muthig und ſelbſtbewußt das Unſere thun.

Das iſt der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient die Freiheit und das Leben,
Der täglich ſie erobern muß.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Princeton University Library
32101 048450561